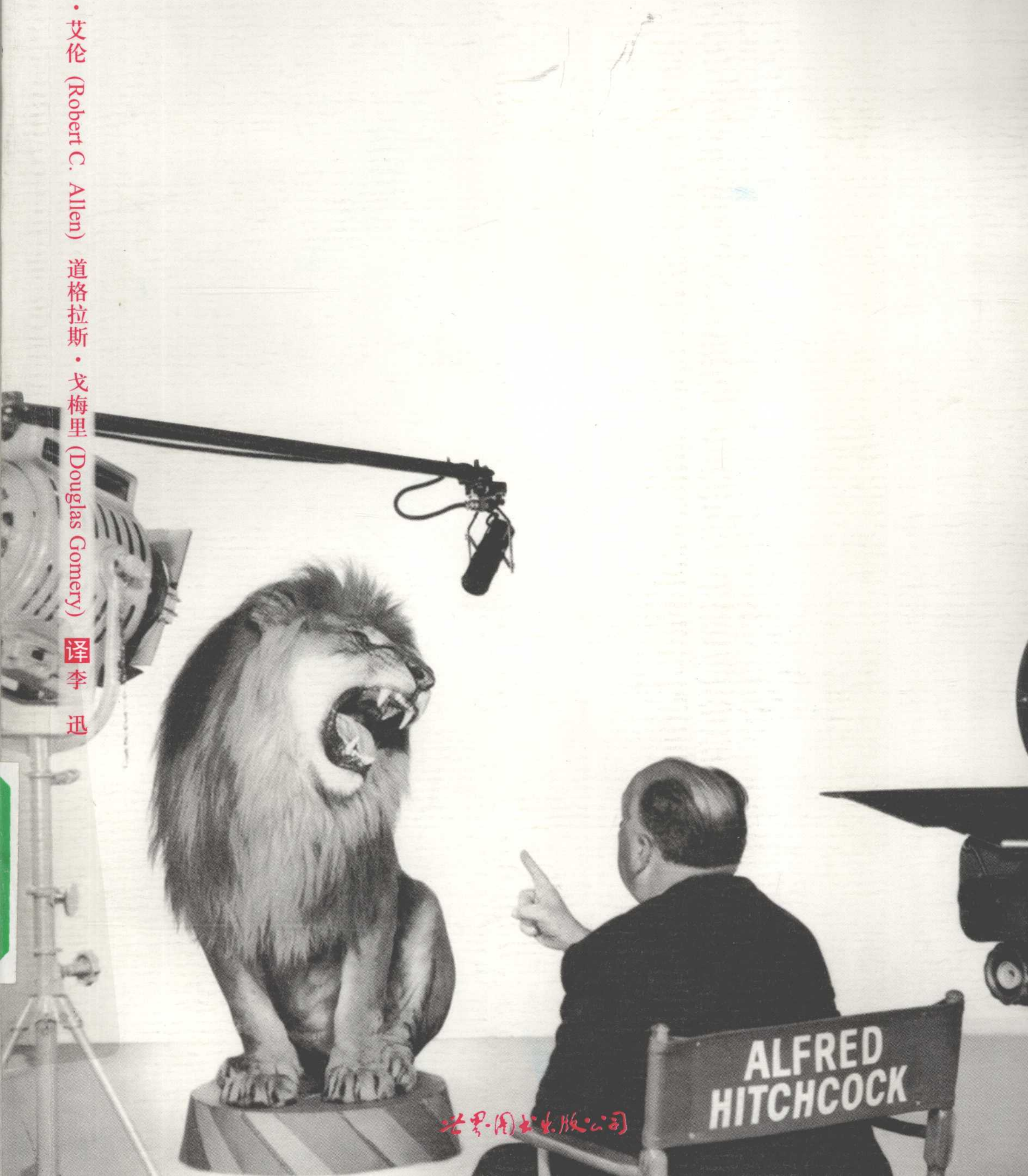
Film History: Theory and Practice

电影史：理论与实践（插图修订版）

重构中国电影史学（特辑）

著（美）罗伯特·C·艾伦（Robert C. Allen）道格拉斯·戈梅里（Douglas Gomery）译 李迅



世界图书出版公司



历史就是阐释，新的观点来自新的视角与方法

新版本特别增加了五十余幅插图以及国内重要学者对“重构中国电影史学”的最新思考，这些探讨的前沿性、指导性以及对未来中国电影史学研究的影响都是毋庸置疑的。

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物





ISBN 978-7-5100-1804-6



后浪出版咨询(北京)有限公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) LTD. CO.
www.hinabook.com

● 欢迎采用本书作教材的老师与编辑部联系索取教学配件

ISBN 978-7-5100-1804-6/C・82

定价：36.00 元



电影学院 005

（美）罗伯特·C·艾伦（Robert C. Allen） 道格拉斯·戈梅里（Douglas Gomery）著 李迅 译

Film History: Theory and Practice

电影史：理论与实践

（插图修订版）

重构中国电影史学（特辑）

世界图书出版公司

图书在版编目(CIP)数据

电影史:理论与实践(插图修订版)/(美)艾伦,(美)戈梅里著;李迅译.—北京:世界图书出版公司北京公司,2009.12

ISBN 978-7-5100-1804-6

Ⅰ.①电… Ⅱ.艾①… ②戈… ③李… Ⅲ.①电影史—研究—世界 Ⅳ.①J909.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 230710 号

Robert C. Allen, Douglas Gomery
Film History:Theory and Practice
ISBN: 0-07-554871-2

北京市版权局著作权合同登记号 图字 01-2009-6835

电影史:理论与实践(插图修订版)

著　者:(美)罗伯特·艾伦(Robert C. Allen) 道格拉斯·戈梅里(Douglas Gomery)
译　者:李　迅　**丛 书 名:**电影学院　**筹划出版:**银杏树下　**责任编辑:**陈草心

出　版:世界图书出版公司北京公司
出 版 人:张跃明
发　行:世界图书出版公司北京公司(北京朝内大街 137 号 邮编 100010)
销　售:各地新华书店
印　刷:北京佳信达欣艺术印刷有限公司
(北京市大兴区西红门镇团河路老三余工业开发区 邮编 100027)

开　本:787×1092 毫米 1/16
印　张:26.5 插页 4
字　数:370 千
版　次:2010 年 4 月第 1 版
印　次:2010 年 4 月第 1 次印刷

教师服务:teacher@hinabook.com 139-1140-1220
投稿邮箱:onebook@263.net
编辑咨询:133-6631-2326
营销咨询:133-6657-3072 010-8161-6534

ISBN 978-7-5100-1804-6/C·82　定价:36.00 元

(如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题,请与承印厂联系调换。联系电话:010-61282469)

作者序

直到1960年，还没有几所大学开设电影研究课程。那时，电影学术只是影迷和一些勇敢的大学教师的领域。这些大学教师对电影的热爱促使他们“额外”教一些电影课并写一些有关电影的文章。如今，在主要的大学中，一门电影课都不开的已很少有了。近100所高校设有电影研究和/或电影制作的各种学位。图书馆的书架似乎已承受不住过去二十年中电影书籍出版量激增带来的重压。各种学术期刊则展现了更为专业化的、把电影当作艺术形式、当作工业机构、当作大众传媒和社会力量的研究方式。一句话，电影作为学术研究的一个领域已臻成熟。

任何一个新学科成熟的标志之一就是对本学科研究的方式方法、成就和缺点的清醒认识。我们相信，电影史研究已经到了应该审视过去提出的电影史问题以及审视过去赖以回答这些问题的方法的时候了。这便是本书所要起的作用。

由于本书是这类书籍的第一本，因此简要谈一下它的目的还是非常必要的。首先，它不是一部按年代顺序编写的电影史；或者毋宁说，它建立了一种可以更有益地阅读和介绍电影史的语境。本书的主题是历史角度的电影研究，而不是电影本身。当我们用取自电影史的具体例证来说明一些论题、疑难和方法的时候，我们从不自认为已把整个电影史涵盖无遗。

写这本书的最初动力来自我们作为电影史教师所受到的挫折。我们的学生全都非常热切地把他们在电影史著作中读到的东西看作是唯一的和无可争辩的真理。他们中的大多数人都认为，对电影史学家的方法、哲学取向、立论依据或结论提出质疑是大逆不道的事。而通史型文本对提出质疑、引导研究、分析证据和作出概括的过程一直避而不谈，从而对上述问题起了推波

助澜的作用。我们感到，一本著作必须(1)把电影史置于一般历史研究的语境之中，(2)使读者了解电影史学家所面临的特定的有时是独一无二的难题，(3)全面考察以往的电影史研究所采用的各种方法，(4)提供各种类型的电影史研究实例。我们的目标是使电影史学生在阅读电影史著作时变得更加敏锐、更有鉴别力，并引导他们着手研究和撰写电影史。由于在高校课堂上，对电影史的迷恋超过了对它的清醒研究，因此我们也相信，这样一本书将对那些对电影和电影史研究感兴趣的读者非常有用。

关于电影史研究，有一点很令人兴奋(这一点使电影史研究独立于其他史学分支)，那就是它几乎可以从任何一个地方着手研究。虽然有些电影史研究项目的确需要使用珍贵影片或电影资料馆的资料，但也有一些研究只需依靠从几乎任何一个社区都能获得的资料来源——当然还有研究者的想象力和不屈不挠的一股韧劲。基于这一原因，我们希望打破电影史的生产者(电影史著作的作者和电影史课程的教师)与电影史的消费者(电影史的读者和电影史课程的学生)之间的差别。应该鼓励学生去调研地方电影史的方方面面，以此进入电影史的研究领域。因此，第八章包括了地方电影史研究的一些实例和寻找地方资料来源的指南。我们认为，实际操作一下电影史最能使人们发现，电影史学家不是不会犯错误的神明，他们仅仅是好刨根问底的凡人。

本书并不想建立某一种指导电影史研究的方法。世上不存在唯一正确的电影史研究方法，不存在只要采取“正确的”观点去写作，所有电影史中的“事实”便会真相大白的“超历史”。所有模型和方法——甚至我们在以下各章采用的那些——都有它们的长处和短处。在究竟是什么东西使历史得以“运作”这一问题上，所有的模型和方法都有各自既定的假说，而且都基于某些特定的概念。就获得电影史的全部“事实”而言，这是一项徒劳无益的工作，因为“全部事实”的范围是无限的。我们希望表明，电影史学家并不是在真空里工作的。他们采用的电影史研究方法无不受其文化、趣味和哲学取向的影响。研究历史需要判断力，而不仅仅是传达事实。同样，我们也试图说明，阅读电影史就是一种判断行为，它要求读者的主动介入。

我们承认，电影是一种过去和现在都是多面性的现象，它同时是艺术形

式、经济机构、文化产品和技术系统。从传统观点看,这些方面的每一个一直都是电影史研究中互不相干的次学科。基于这一事实,我们把对电影史研究的讨论分成四章:美学的、技术的、经济的和社会的。虽然这肯定不是以往做过的唯一的分类,但它的确代表了时至今日电影史研究的主要脉络,并且提供了一种把方法、问题和机遇分门别类的有益方式。而这些方法、问题和机遇还关系到更为广泛的电影史研究。然而,这种分类所带来的说明上的便利却不应该掩盖这样一个事实,即无论何时电影都同时是所有上述四个范畴的总和:它是一个系统。理解这一系统是怎样运作的以及它是怎样随时间进程发生变革的,意味着不仅要理解电影中个体成分的运作情况,而且也要理解它们之间的相互作用。第九章便是(尽管还是初步的)直接论述电影史系统性的一个尝试,并用一个研究个案来结束本书。

本书作为一个整体明显地侧重美国电影,这是我们有意为之的。电影史的大部分普通读者和学生对好莱坞电影的熟悉程度远远超过其他国家的电影。因此,我们认为使读者了解一定量的电影史基本知识是理所应当的。大多数用英文撰写的电影通史著作——无论是美国,还是其他国家出版的——都把美国电影置于突出位置。由于本书从某种程度上讲也是阅读电影史的指导性读物,因此我们似乎更应该强调读者在通览电影史时最常碰到的那些历史现象。侧重美国电影还很容易在各章之间和个案研究之间构成某种连贯性,并使读者看到不同历史时期之间和电影史的各种研究方法之间的联系。侧重美国电影的最有史学说服力的理由也许就是好莱坞电影在经济上、美学上和文化上极大地影响了世界电影史这一事实。美国传播媒介的经济力量是随着好莱坞在十年代就成为主要的电影生产中心而崛起的。这种力量之强,致使一些学者一直称其为“文化帝国主义”。“好莱坞风格”不仅仅是美国电影的专有术语,而且也被人用来评述在莫斯科、东京和孟买生产的许多影片。

本书的构成还包括了一些必要的注释。虽然每一章都是独立的,但较后的各章还是多少有点依赖于稍前各章中解释过的概念和词汇。因此,读者大概会发现按章节顺序阅读是非常有益的。本书分为三个部分。第一部分(第一、二、三章)审视作为一门学科的电影史研究的性质,以及读者在阅读任何

一部电影史著作时应该意识到的问题。第二部分(第四、五、六、七章)分别讨论美学电影史、技术电影史、经济电影史和社会电影史中包含的方法、问题和机缘。第三部分(第八、九、十章)考察在研究电影对特定社区的影响时人们可能采用的调研方式,并尝试用实在论的哲学观点来重新整合电影史;最后一章介绍有关的文献。

本书的规划和撰写是以搭档方式合作完成的。我们二人分别对各自撰写的部分负责。罗伯特·艾伦撰写的是第一、三、四、七、九章;道格拉斯·戈梅里是第二、五、六、八、十章。第八章中达勒姆个案研究所采用的材料是以罗伯特·艾伦尚未发表的研究为基础的。

罗伯特·C·艾伦的致谢词

尽管我们共同策划了本书的写作并且相互评阅了彼此的文稿，但我们对各自章节的研究和写作却是独自进行的。因此,我们在此分别向给予我们帮助的同事和朋友致以谢意。我撰写的个案研究(见第三、四、七、九章以及第八章中对北卡罗来纳州达勒姆市早期观影活动的研究）所采用的许多材料都来自原始研究,为此我要感谢很多个人和组织的大力协助。这些组织有北卡罗来纳大学图书馆的北卡州收藏部和达勒姆公立图书馆、国会图书馆手稿部；在寻找和复制照片资料方面提供帮助的有纽约市博物馆和现代艺术博物馆。

在我频繁往返纽约的研究旅行期间,丹和凯茜·利伯夫妇好心地为我提供了一个在纽约的“家”。我的岳父岳母迪克和基蒂·亚当斯的允诺使我总能在愉快地探访我在华盛顿的那个“家”的同时兼顾我的研究工作。帕特里夏·齐默尔曼以其对真实电影和业余电影制作实践的研究为我提供了建设性的评论。罗伯特·德鲁允许我对他做了涉及面非常广泛的采访。他还提供了第九章中的一些照片。在我研究琼·克劳馥时,我从乔安娜·耶克关于三十年代好莱坞的百科全书般的知识中获益匪浅。我极为幸运地得到了三位聪慧可

靠的研究生的帮助，他们是劳里·舒尔策、罗比·伯顿和马克·韦斯特。特别应该提到的是，当我在好莱坞的研究旅行中遭遇交通事故后，爱德华·布拉尼根和罗贝塔·基梅尔接纳并看护了我三天。

其他一些人在我撰写本书的准备过程中给我提供过支持和协助。在北卡罗来纳大学，我庆幸有一位乐于助人、善解人意的系主任约翰·R·比特纳，以及那些帮助过我的同事，特别是戈勒姆·金登。在伦敦，罗伊·阿姆斯促使我修改了部分章节。此外，这个城市会使我永远联想起珍妮·道格拉斯的殷殷好客之情。查尔斯·里德以其历史学家的眼光阅读了本书的第一章。对我来说，这是非常必要的。我想，道格拉斯会同我一起感谢那些评阅过我们手稿的人：菲尔·罗森（哥伦比亚大学）、马歇尔·多伊特尔鲍姆（普渡大学）、克莉斯琴·汤普森（威斯康星大学）以及珍妮·斯泰格（特拉华大学）。他们的许多富有见地的评论和恰当仁厚的批评使我们获益良多。

最后，再说几句套话，我要特别感谢两个人：我的母亲——她那富于爱心的支持和鼓励长久以来是我工作的动力，和我的妻子艾丽森——四年来，她以无与伦比的宽厚和善意的幽默反复阅读、评论、校对了书稿，并且在我处于困境时给予我安慰。

道格拉斯·戈梅里的致谢词

我要感谢许多人在本书准备期间对我提供的帮助。第二、五、六、八章中采用的许多材料都基于过去十年间我做的一些研究。我想感谢所有那些在我的许多研究旅行、资料查寻以及对有关人士的采访中给予我帮助的人。他们人数之多，实在难以在此一一列出。其中特别要感谢现代艺术博物馆、乔治城大学、戏剧史学会和国会图书馆的工作人员。

我要感谢我的前任领导托马斯·艾尔沃德（他给予我专门的时间来完成写作本书的计划）。还要感谢我的现任领导帕蒂·吉莱斯皮（她曾给予我适时的鼓励）和拉里·利奇蒂（他给我解释了这个世界实际上是如何运作的）。

像鲍比一样，我也要感谢那些评阅过本书手稿的人：菲尔·罗森（哥伦比

亚大学)、马歇尔·多伊特鲍姆(普渡大学)、克莉斯琴·汤普森(威斯康星大学)以及珍妮·斯泰格(特拉华大学)。

最后,我想把本书献给玛丽琳·穆恩。她提供了有益并且很有学术价值的建议,以及雪中送炭般的同情心。但是,她最大的贡献在于她用自己清晰而富于见地的工作给别人以灵感和启发。如果我在本书中的贡献堪称一流的话,那么这将归功于玛丽琳·穆恩的工作。谢谢你,玛丽琳。

北卡罗来纳州　查佩尔希尔　罗伯特·C·艾伦

马里兰州　科勒吉帕克　道格拉斯·戈梅里

1984 年 9 月

目录

Contents

电影史:理论与实践

交响与争鸣:重构中国电影史学

插图目录

第一部分

阅读、研究和撰写电影史

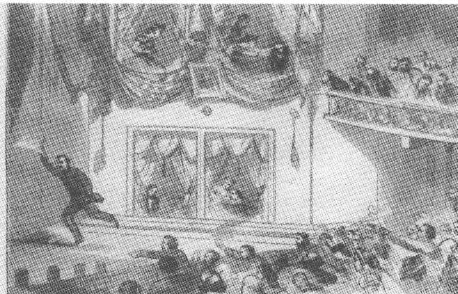


- 《黄牛惨案》(*The Ox-Bow Incident*, 1943)

Chapter 1

作为历史的电影史

FILM HISTORY AS HISTORY



电影史是什么？提出这个问题似乎是多余的，因为自二十世纪十年代以来就已经出版很多名为“电影史”的书籍了。今天，在美国和欧洲，每个大学图书馆都拥有几百种这样的著作，而且这些书的大部分作者也确信他们的读者都知道电影史是什么。我们真的还需要另一部电影史著作，特别是提出这样一个基本问题的著作吗？“电影史是什么”这个问题的确需要提之于众，这样做的主要原因是：在这一问题上，许多电影史书名所显示的表面一致，歪曲了学者之间存在着不容忽视的观点差异这一事实。况且，任何一种严肃的学科研究都须界定并不断重新界定它的对象、目的、范围和方法。

检验一下隐藏在所有自称为电影史的著作之中的假设和探讨，会使那些对电影历史感兴趣的人能够更好地利用这些假设和探讨。因此，本书的研究对象将是关于电影历史的写作问题：电影编史学。虽然在随后的几章中也还会对一些个别实例进行研究，但本书的基本关注点是一些“更大的课题”，即要超越所有电影史写作的个别实例。那么电影史究竟要研究什么呢？通过电影史研究所获知识的本质又是什么呢？电影史学家用什么材料进行工作呢？电影史学家在他们的工作中已经进行了哪些探讨，对这些探讨又应如何评价呢？

我们可以先从电影史的一个最基本的问题开始发问:电影史是什么? 这个提法本身就暗示了一个一分为二的定义。电影史包括一般称为“影片”现象的研究。另外,它还包括从某个特殊的视点并抱有某种特殊目的所进行的电影研究。这里所说的视点和目的,就是历史的视点和目的。在第二章中,将会考虑电影史的影片成分,也就是说,影片呈现的问题和提供的机会将作为历史研究的对象。本章考察历史地研究事物意味着什么。一旦自称“电影史学家”并将其著作称为“电影史”,那么无论这些电影史学家承认与否,他们已都卷入争执、抗辩和疑难问题之中了。这些疑难问题远远超出电影研究本身,而且是许多世纪以来史学家和历史哲学家争论不已的问题。

每部电影史的写作,无论其怎样中庸适度,都隐匿地基于一整套关于历史的假设。因此,在讨论任何一种对电影史的探索之前,甚至在讨论影片之前,都必须检验一下历史学家(包括电影史学家)所拟定的各种假设。前文提到,本书是论述电影史的。但是第一章并不论及电影。在此,还应提示读者,该章是全书中最抽象和最“理论式的”。无论如何,如果这里所简述的历史争论不重要的话,它们就不会是亚里士多德以来就一直存在的争论主题了。如果不把电影史当作是鸡尾酒会上的闲聊话题,那么就应将其引入历史的本质和目的这一重要讨论之中。在其余各章中,读者可以看到,我们的讨论最后将会回到电影上来。

1.1 作为电影研究一个分支的电影史

在讨论电影史与一般历史的关系之前,先确定电影史在电影研究中的位置,可能有助于这个讨论。传统观点把电影史看作是电影研究的三个主要分支之一;另外两支是电影理论和电影批评。虽然三者的界限从来未能确定下来,但这三个术语毕竟还是描画出了研究重点的基本区域,同时构成了许多大学中课程分科的依据。

达德利·安德鲁在《主要电影理论》一书中认为,电影理论家“拟设并验

证关于电影的假说或对电影的一些看法”。[1] 电影理论把一般所说的电影的本性、特质和功能作为自己的研究领域。电影是什么？我们怎样才能从一部影片中抽出意义？电影是怎样被利用的？哪些属性是电影所独有的，哪些属性是与其他传播媒介、艺术形式和再现模式所共同具有的？直到最近，电影理论几乎一直是绝对倾向于美学，试图去确定作为艺术的电影的独有属性，界定可能会产生的艺术影片的诸种范型，指示（在某些情况下）电影创作者可以怎样去实现电影的艺术潜力。在过去的十五年中，有些电影理论家却没有去询问“电影艺术是怎样的”，而是在探索“电影是如何产生意义的”或“一部影片是怎样被一类特定的观众所领会的”。第四章将谈及这一理论取向上的变化。但无论取向如何，理论家们总是抽象地处理电影问题的。他们很少分析个别影片，除非将其作为电影潜质的一个特殊类型中的范例，或作为一种更为一般的假说的图解。

电影理论对电影进行共性研究，而电影批评则从事于个别影片或若干组影片的特质研究。批评家会问，“在一部特定影片中，电影制作的各种因素是怎样汇集到一起的”，“一部特定影片作为一种视觉经验、作为一个故事、作为一件艺术品是怎样产生影响的”。对某些批评家（但绝不是全部）来说，他们分析个别影片的目的是美学评价，也就是说，将影片作为艺术品，按照某种美学标准来判定其优劣。

尽管电影理论家们和批评家们已经影响到电影史，并且他们自己也卷入历史争辩中，但是电影理论和电影批评这两个电影研究分支都没有把电影的时间向度作为自己的主要领域，也就是说，它们并不考虑电影作为艺术、技术、社会势力或经济机构是怎样沿时发展或在过去的一个特定时刻发挥作用的。这是电影史的领域。电影史学家并不分析某部影片或思考所有电影的本性和潜质，而是试图解释电影自起源以来所发生的变革，并说明一些经久未变的电影外观。

例如，在二十世纪二十年代末，许多电影理论家和批评家都撰文响应电影史上最重要的变革之一：可以大量生产的同步声的到来。理论家鲁道夫·

[1] 见达德利·安德鲁：《主要电影理论》（纽约，1976），第3页。

爱因汉姆悲叹默片的消逝，并担心那些在他看来是一整套电影美学之希望的东西可能会丧失殆尽。电影导演和理论家谢尔盖·爱森斯坦与两位同行一道发表了一篇论述声音的美学长处和局限的声明。美国和欧洲的批评家们时而严厉指责"说话电影"(talkie)静态的戏剧作派,时而欢呼引进电影新艺术时代的声音的到来。[1] 爱因汉姆、爱森斯坦和其他理论家把声音的到来看作是一个已知事物，看作是一个可以并入他们各自的理论或批评体系的发展阶段；电影史学家则与此不同，他们的兴趣不仅在于声音的开发这个事实,而且在于围绕着同步声出现的时间和地点,探寻它出现的方式和原因。为了回答关于过去电影的问题,电影史学家们不仅必须是一位电影学者,还必须是一位历史学者。

1.2 历史研究的本质

沿时解释变革和静止，这一立意把电影史问题与理论及批评问题区别开来。可是,怎样进行这种历史研究工作呢？换言之,一个历史学家,无论其研究对象是什么(电影、美术、政治学、工艺学),怎样解释过去呢？几个世纪以来,这个问题一直缠绕着历史学家和哲学家。对此进行详细论述无疑超出了本书的范围，但在一本电影史书的开头简短地讨论一些作为各史学类型之基础的哲学论题,还是有所裨益的。

我们首先要问,历史学家是干什么的？最起码讲,他是一个研究过去的人。这个定义未免太宽泛了。因为研究过去的人并不都是历史学家。比如,收藏家们对过去的物品就有着异常详尽的知识。一个影片收藏家可能拥有很多珍稀影片或熟记《卡萨布兰卡》中所有的对话。但这个收藏家所拥有的历史物品及其知识并不能使他或她成为一个历史学家，就如一个初版书收

---

[1] 参见R.爱因汉姆:《电影作为艺术》(1930)；爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫:《关于有声电影的声明》(1928),载《电影形式》(1949)；斯坦利·考夫曼编辑的《美国电影批评:从开端到〈公民凯恩〉》(1972)。

藏家未必是一个文学史家一样。这个收藏家会对古旧的东西如痴如狂，或因其美，或因其稀有，或就是因其古旧。而历史学家对过去的研究是要解释一组特定历史状况之所以产生的原因，以及这些状况在后来所导致的结果。历史学家对过去的兴趣直接或间接地来自一种信仰——即对过去的了解有助于对现在的了解。

过去遗留下来的人工制品使收藏家和历史学家之间得以建立起一种关系。对收藏家来说，人工制品本身是有价值的，有时甚至有金钱价值（比如，《绿野仙踪》里多萝西的水晶鞋要值数千美元）；对历史学家来说，这些人工制品是过去信息的重要来源。与社会学家和地理学家不同，历史学家无法直接观察到他们所想要解释的现象。他们无法逆时而返，去记录滑铁卢战役或列席米高梅公司的剧情讨论会。他们必须依赖那些在他们进行研究之时仍然存在的人工制品：就电影史来说，比如影片、制片记录、报纸、政府文件、电影院的旧建筑，以及其他各种人工制品。

无须费神，我们大多数人就会明白在解释过去时要重视人工制品的作用。我们在中学历史课上就获知：真正的历史研究在于发现所有与特定历史问题相关的事实，并尽可能地用不带偏见的和“客观的”方式把它们呈现出来。老师告诉我们，历史学家有如一个收藏家和历史证据的组织者。阐释被降至一个远非重要的层次，甚至可以是可有可无的。因为事实一经恰当排列，它们是会“自己说话”的。以这种我称之为“中学生史学”的、显见其滑稽的见解看来，根据无可置疑的历史事实，历史的真实是可知的，并且这种真实可以完全脱离任何史学家的阐释而存在。在期末考试时，历史真实就成了某种无可争议的并可以简化到用“是”或“否”来回答的问题。

我们大多数人关于历史研究之本质的一般假说，均派生于名为**经验论**的哲学立场。按历史学家 E. H. 卡尔[①] 的说法，经验论史学是“常识史学”，因为它顺应那些未经我们反省的常识所告诉我们的东西，并要历史解释与这些东西保持一致。粗忽看来，经验论史学的基本信条似乎产生于我们的日常经验，而我们也就用这些日常经验对过去进行阐释。稍加思索，我们就会同

---

① 爱德华·哈利特·卡尔（1892—1982）：英国政治学家和历史学家。——译者

意某些事件确实是在过去发生过。反攻日[①]、卡尔特城的建造[②],还有《乱世佳人》的发行日期都有着作为历史"事实"的客观地位。进一步讲,在试图找寻我们无法直接观察的一个现象的意义时,我们搜集的有关事实越多,我们就越能肯定我们接近了这个现象的真实本质——"真正发生过"的事情。

可以列举出历史哲学的四个观点:(1)把历史事实看作是完全不依靠那些使用它们的历史学家而存在的东西;(2)主张历史的真实是由这些事实显露出来的;(3)把历史学家的任务限制在作为这些事实的不存偏见的收集者和排列者的范围之内;(4)认为"理论"对于历史解释的客观研究工作来说(最多)是次要的或(最坏是)可有可无的。那么,有哪种见解能够反驳上述观点呢?许多当代的历史学家(有经验论的,也有其他学说的)会争辩说,十九世纪经验论史学的"常识"传统其实并无大"错",它只是把复杂的问题搞得过于简单化了。譬如,卡尔就对历史材料(即"史实")能够在多大程度上不依赖使用它们的研究者提出质疑。

我们应该怎样界定历史中的"事实"呢?在《历史是什么?》一书中,卡尔把过去的事实和历史事实作了有益的区分。迄今以前发生过的事就是过去的事实,因而从潜质上讲,它是历史资料的源泉。然而,历史不可能由全部过去的事实所组成,即使这些事实至今还有迹可寻。它们数量太多,也毫无意义。当一个历史学家为了建构一种历史分析而决定利用某个事实时,这个过去的事实就成了一个历史事实。[③] 中世纪史提供了一个极好的范例。它说明,我们对于过去的知识是怎样由那时保留下来的残石片简决定的。我们所知的关于中世纪生活的许多画面都与宗教生活有关,比如神学辩论、教会政治斗争,以及教会与信徒的关系。但这未必就是说,中世纪的人们比欧洲史中其他时代的人们更少世俗味道。因此只能说,关于中世纪生活的信息大多来自在后来岁月中教堂所存留下的材料。这些"事实"成为历史事实,而另一些中世纪世俗方面的事实记录,在当时则被认为没有保留的价值。

[①] 即1944年6月6日,盟军在法国诺曼底登陆,开辟了反法西斯第二战场。——译者

[②] 卡尔特城:法国厄尔—卢瓦尔省城镇和省会,著名历史古城,以中世纪的教堂建筑驰名于世。——译者

[③] 见卡尔:《历史是什么?》(纽约:文塔基出版社,1961),第7—9页。

因此，卡尔等人指出，历史学家的任务并不像“事实的收集者和消极的传达者”这种描述所暗示的那样简单或单纯。历史学家在全部可用的历史资料中仅选择那些他们认为重要的历史事实。过去的事实并不“自己说话”；是历史学家把它们作为历史论据的一部分让它们说话的。

许多当代的历史学家也对历史研究“客观说”或“价值中立说”提出疑义。早在经验论史学受到现时代挑战之前，黑格尔就曾这样谈及历史学家：“一个平庸的历史学家也许相信或假装相信自己是宽容的，只听任资料摆布。即使如此，他在思考中也决不是被动的。”[①] 一旦认识到历史学家除收集事实外，还对它们进行选择，并在史学争论中使用这些事实，人们就会明白历史研究的主观性和理论性远远超过经验论观点所愿承认的限度。历史学家并不是被人编定全部程序的自动装置，并按相同方式观察世界。

在历史中，对“什么是重要的”这一问题，历史学家们各自的哲学取向产生了互不相同的信仰定势，也使他们在什么是历史的动力这个问题上各执所见。在后面几章中，我们将会看到，同一个电影史变革，或被认为是一个掌权人物的一臂之功，或被认为是经济实力或艺术“运气”，或社会压迫的产物。这些解释所依据的要素也就是历史学家们各自认为的电影发展的决定因素。电影史的困难之一就是电影史著作的作者们往往不径直说明他们所师法的历史变革理论。可是，当我们翻开一本史学著作时，就会听到历史学家在“嗡嗡”地阐述立场——他（她）关于怎样把片段资料联系起来的主张。卡尔就讲，“当你读一本史学著作时，一定要留心听那嗡嗡的声音。如果你什么也没听到，那要么你就是个聋子，要么那个历史学家就是条呆狗”。[②]

近来，历史学家也已经意识到压力、利害关系、倾向性和历史学家年龄与文化的参考系对于历史阐释的影响。文化限定了历史学家观察世界的方式，制约了他们的所思所虑即他们觉得值得写的东西，也规定了他们认为当然如此的东西，更教会了他们如何分析资料。这些文化的或意识形态的因素不仅在历史学家的知觉方式和哲学立场上表现出来，而且尤其会在历史学

---

① 转引自约翰·A·帕斯莫：《历史的客观性》，原载《哲学分析和历史》（威廉·H·德雷编，纽约，1966），第 76 页。

② 见卡尔：《历史是什么？》，第 26 页。

家甚至意识不到的地方(比如,在"事物应该是怎样的"、"人们大概会怎样做"和"世界是怎样运作的"这样一些模糊的、尚未明确的看法中)表现出来。在《卡捷琳娜——俄国女皇》一书中,文森特·克罗宁是这样解释卡捷琳娜与德国记者弗雷德里克·格里姆长达二十二年的书信往来的:"一个专制女君主常常会感到孤独,因为女人总要有所依靠,而专制君主是不能依靠什么人的。"[1] 克罗宁在此与其说解释了这位专制君主与某人通信的原因,不如说流露了他(和他的文化)对于女人的态度。

即使从最低限度讲,经验论史学对于历史证据的本质和历史学家任务的看法多少也是简单化的。过去的事实不依赖历史学家的心智而存在,历史事实只指过去资料中历史学家认为适用于他的论点的东西。历史学家决不会了解过去的"真实面目",他仅仅知道过去也许是怎样的,因为我们所知的过去的信息只是局部的,而且是须经中介的。历史学家的工作需要选择、阐释、评价和判断,因而他决不会是完全"客观的"。早在三十年代,著名的美国历史学家查尔斯·比尔德[2]就向美国历史学会的同行们提出挑战,要求他们对关于历史的那些经验论假说进行重新思考:

> 无论有谁多么热诚地追求客观的真实,作为实际所是的历史,即作为区别于历史特定事实的历史,是不为人知或不可知的……尽管历史学家企望了解过去或者关于过去的事情,但他并不是以完美、公平之心来列举他所利用的部分文件的。只有在这样的心灵中,过去才能透过文件媒介反映出它的实际面目。无论历史学家表现得多么纯洁清白,他也还是一个人,一个沿时而生、居地而长、依赖环境、趋利避害、先入为主的文化动物。[3]

---

[1] 见文森特·克罗宁:《卡捷琳娜——俄国女皇》(纽约:莫罗出版社,1978),第233页。

[2] 查·比尔德(1874—1948):美国历史学家。主要从经济角度阐述美国制度的发展,强调社会经济的冲突和变革起着动力作用。著有《工业革命》(1901)、《从经济角度解释美国宪法》(1913)等。——译者

[3] 见比尔德:《历史相对论》,原载《史学综览》(弗立兹·斯特恩编,纽约:梅立迪安书社,1956),第324页。

1.3　历史知识和科学知识

不难看出，中学历史课上教给我们的充满历史经验论观点的删节本多么不充分。但是，把这个有知识的稻草人轻易抛掉，就此终止对经验主义的讨论，也是不公平的。正如人们的预料，对经验论观点的挑战已经激起反响。对这种反响不应掉以轻心。经验论史学家和历史哲学家（尤其是他们的首领卡尔·亨普尔[1]）一直主张，尽管历史学家的"主观性"是与生俱来的，但是历史就其目的而言，也还是提供了关于过去的并可以考证的信息。他们认为，历史学家与物理学家各自面临的问题有许多是相同的。历史学家在对历史的解释上应该力求像生物学家对细胞结构所作的解释那样"合乎科学"。对亨普尔等人在历史知识和科学知识之间所假设的关系进行一番（即便是简单的和不完整的）思索还是十分必要的，因为这个关系构成了现代经验论史学的哲学内核；进一步讲，也构成了大部分美国社会科学的哲学内核。就我们讨论的目的而言，同样重要的是：科学知识的本质即为上述哲学家们所持的哲学论点；这些哲学家把否定科学研究中的经验论观点作为他们对所有经验论尝试（包括历史经验主义）进行激进批评的基础。我们把这些哲学家称为约定论者。[2]

对科学家来说，解释或采用普遍认可的形式，或采用能把某个特定现象归于其下的覆盖定律[3]，这些定律是对科学家在实验情况下观察到的或提出的规律的表达。一个定律在任何情况下都不会失灵，因而这个定律可以用来

---

[1] 卡尔·亨普尔（1905—1997）：德国哲学家。他试图探索理论科学的本质，并提高社会学概念的精确性。重要著作有《经验科学概念构成纲要》（1952）和文集《科学解释的若干问题》（1965）。——译者

[2] 约定论：其观点认为科学法则就是一些经过伪装的成规。这些成规反映了在各种可行的描述中选择其一的决定方式。成规不仅在特定语言中支配字词的使用，而且也在逻辑、数学和力学中支配任何一种亲合系统的公式。科学的客观性即派生于对所采取之成规的普遍约定。——译者

[3] 覆盖定律在限定的意义上指能以覆盖被解释现象的抽象公式或结论。它能说明已有现象并预测未来现象。亨普尔在1942年初提出"覆盖模型"。这个模型的基点是：历史学家应当像自然科学家解释自然界事件那样解释人类历史事件。——译者

预言将来出现的同样现象。例如,按照热力学的一般定律,我们知道,把一个容器里的水加热,若其他条件(比如气压)保持“正常”,超过华氏212度时,水就会变成气体。水被加热时所发生的每个情况都可统摄于这一原理之下——就目前所知,毫无例外;如果以实验方式(泡一杯茶)来检验这一定律的话,我们可以有把握地预言这一定律将再次灵验。[①]

从科学研究的经验论模型看,科学家的任务是双重的。首先,他通常要用实验方式创造一个能够观察到某种规律的环境。就是说要建立一个封闭的系统,在这个系统中,除一种条件(自变量)外,其他条件均是可以被控制的。其次,这个科学家才是一个细心的观察者和实验结果的记录者。对这个科学家来说,事实是以覆盖定律诸规律的形式“自己说话”的。事实所“说”的东西,只限于对受控环境中各孤立事件之间一种有规律(可断定)关系的承认。当一个现象(沸腾的水或通过细胞膜的液体运动)已被包含于覆盖定律时,它就已经是“被解释的”现象了。这时,科学家的任务也就完成了。按照经验论观点,对可见现象“追根溯源”或“超越现状”的解释不是科学的目的。[②]

尽管亨普尔等经验论史学家将科学方法和科学解释称为史学的终极模型,但他们也承认用同样严格的标准来要求历史研究,是会出现一些困难的。例如,科学家们假设,除正被试验的变量外,其他的条件都是可以控制的。可以创建一个封闭的系统,因而实验可以无数次重复进行并产生同样结果。但是,历史是一个开放的系统。它不是封闭的。可以使两个实验环境在有序的操作上完全相同,然而,无论在历史学家们看来是多么的相像,两个历史事件却决不会相同。

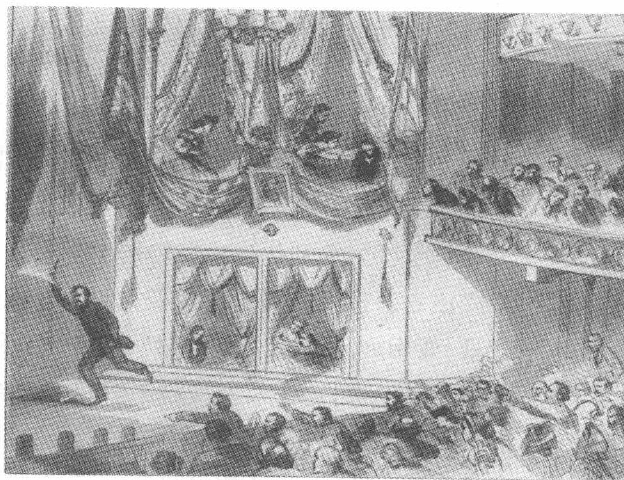
科学家可以“创造”一个实验环境,用历史学家决不可能用的方式来试验预感和各种假说。科学家可以问,“如果把盐酸倒在一块锌片上会怎样呢”?然后就这样做一下,看看结果如何。而历史学家则只能拘泥于发生过的事情的现存痕迹。至于“如果有所不同,就可能会怎样”这类的推测,并不是史

---

① 路易斯·明克:《解剖对历史的理解》,载德雷:《哲学分析与历史》,第166页。

② 见拉塞尔·基特和约翰·厄里:《作为科学的社会理论》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1975),第4页。

学的思考。正如戴维·费舍尔所指出的，“假如约翰·怀克斯·布思[1]没有击中目标，那世事将会如何发展，关于这种推测的全部历史‘证据’也必然从他击中了目标的那个世界中剔除了”。[2]简言之，科学家可以享受复制其研究所需之环境的乐趣，历史学家是享受不到的。



1-1 1865 年 4 月 14 日晚，林肯在福特剧院遇刺，凶手为美国演员约翰·怀克斯·布思。《哈泼斯周刊》插图，1865-04-29。

另一点与物理学家不同的是：历史学家对于所研究的现象的观察并不是直接的，因为历史学家不能直接“看到”历史事件，而只能看到这个事件的遗迹。从这点讲，历史学家较之物理学家更像个侦探：他们总是在谋杀（即事件）发生之后才到达现场，并试图用遗留下来的零星证据来重构犯罪行为。经验论史学家因而会承认，历史学家以一种科学覆盖定律的预见力推导出一些“法则”的例子是极其少见的。一般讲，任何想要提出一个历史普遍定律的企图（“x 无论何时发生，都必然会有 y 这样的后果”）都将导致一个公式：它要么包罗万象又模糊难辨，以至于毫无用处，要么就特殊得只适用于一个例证。

接下来的问题是：历史知识怎样才能接近科学知识的水平。现代经验论史学家一般都赞同此说：即使有那种以科学的确凿性来解释过去的历史学家，那也是为数极少的。但他们又争辩说，历史学家可以依据一个事件的或然性提出解释。与覆盖定律的解释不同，或然性的或者统计学的解释并不说“如既定 x，就一定会发生 y”，而说“如果某个特定条件实现了，那么这样或

[1] 约翰·怀克斯·布思（1838—1865）：美国演员，刺杀林肯总统的凶手。——译者

[2] 见戴维·哈基特·费舍尔：《历史学家的谬误：探讨历史思维的逻辑》（纽约：哈珀和罗，1970），第 16 页。

那样的事件就会随这样或那样的统计学上的或然性而发生”。[1] 在历史中，我们常常会碰到一些或然性的解释。由于历史学家用以进行研究的证据并不完全，而且在任何一种单一的历史环境中所提供的各种因素更是无法控制的，因此，依据发生事件的可能性来作出解释，大概是历史学家所能作出的最接近于经验论科学意义上的“知识”的东西了。

对亨普尔和其他现代经验论史学家来说，科学中的覆盖定律代表了史学应该立志达到的解释力水平。历史知识包括解释事件，用亨普尔的话讲，“(这)要用展示的方法。由于某种特殊的环境和一般法则，事件的发生(在纯逻辑意义上讲)是在人们预料之中的。它既带有演绎的确定性，又带有归纳的或然性”。[2] 经验论史学家压低了历史学家的文化或哲学取向对于历史解释的影响，他们认为科学研究是一门“客观的”事业，因而无视研究者之间文化、政治或道德的差别。他们会承认下述事实:历史学家与实验科学家所使用的工具是不同的。但他们又会争辩说，这并不妨碍历史学家像科学家对科学知识作出解释那样，对过去作出解释。

1.4 约定论对经验论的批评

历史和科学(既指自然科学，也指社会科学)中的经验论意味着下述信仰，即现实不依赖人类心智而存在，但通过对事件的科学观察是能够了解和解释现实的。自二十世纪初以来，许多哲学家、科学家和历史学家对这一经验论信条尖锐地提出了疑问。他们认为，人们认为是产生于观察和实验的、对于现实作出“科学”描述的东西，其实是一些无法证实的人为的程式。约定论者坚决主张，科学或史学并不是具有中立价值的事业，不是一扇透明的窗子，能让研究者透过它来观察和描述现实或过去，而是夹在研究者和现实之间的一组透镜和滤色镜。“科学”方法的畸变效果，研究者的文化和哲学取

---

[1] 见亨普尔:《科学中的解释和历史中的解释》，转引自德雷:《哲学分析与历史》，第 100 页。

[2] 见亨普尔:《历史解释中的理性和覆盖定律》，转引自德雷:《哲学分析与历史》，第 92 页。

向，甚至语言本身，这一切与解释（过去或当今）现实的任何意图都有着密切的关系，以致约定论者断言，持有不同世界观的科学家或历史学家会以不同的方式“看”世界。如将此逻辑引向极端，从约定论者的立场看，科学家和历史学家构造出了他们想要解释的世界。既然“事实”只存在于研究者所利用的程式之中，那么要想参照这些“事实”去证明某种理论必然会走上绝路。[①]

在电影研究和一般社会科学研究中，约定论的大部分原动力是由瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔的著作提供的。当索绪尔在十九世纪末二十世纪初开始他的研究事业的时候，语言学基本上只涉及个别字词的历史发展（比如，“‘睡衣’这个词出自何处？”）。语言本身被认为是一个相当直截了当的过程：一个词代表现实世界中的一物。

再打个比方，语言被看作是心智通向现实的透明之窗。然而，真正触动索绪尔的，不是语言的透明性，而是它的不透明性，不是语言与物质世界的关联，而是语言与物质世界的间隔。索绪尔说，语言文字与其表现物体的关系是随意性的。在字母 c—o—w 与一头牛之间并没有自然的或必然的联系。我们可以用 b—a—r—f 这几个字母来代替 c—o—w，但前者并不比后者更像一头牛。牛这个字是靠约定俗成而不是靠它与一头真牛在任何特质上的联系显示出意义的。进一步讲，cow（牛）所代表的不是一头有血有肉的牛，而是一头牛的概念；它代表人们赋之以“牛性”特质的东西。注意，“牛性”这个概念本身就多少沾了点随意性。比如，这个概念在印度与其在欧美相比，就有很大的差异。牛这个字意指它所指的东西。这是因为它是字词之间关系系统的一部分。这是一个包含相似和相异的系统，我们因之可以把 cow（牛）和 cot（小屋）区别开来，索绪尔断言，所有意义都在这个系统之中并借助于这个系统而产生。用特伦斯·霍克斯的话讲，索绪尔的革命性发现在于：语言文字“并非一对一地、一元化地诉诸自身之外的‘现实’。它最终构成自己的现实”。[②]

---

① 见基特和厄里：《作为科学的社会理论》，第 5 页。

② 见霍克斯：《结构主义和符号学》（伦敦，1977），第 22 页。霍克斯的著作为我们了解发源于索绪尔的那些语言分析和文化分析学派提供了一个有益的总观。（本书汉译本已由上海译文出版社于 1987 年出版。——译者）

索绪尔还将牛这个字的特殊用法与这个字所属的(更为重要的)语言系统区别开来。在某个特定语段(比如我写下的这个句子)中,我们能够控制我们想要使用的字词来处理语言,但是我们并不能控制构成语言的那个系统,尽管在处理语言时,我们不可避免地要竭尽变换和割裂之能事。

结构语言学就是一种发源于索绪尔著作的思想流派。它在许多研究领域(包括电影)产生了巨大的影响。索绪尔对电影研究的影响将在第四章和第七章中讨论。就眼下的论题而言,索绪尔通过强调语言在赋予世界以意义时的主动作用和语言的文化基础,为约定论奠定了理论基础。如果世界是被语言并借助语言建构起来的话,那么就不是我们说话,而是话说我们了。因为世界和我们的位置都是由语言来决定的。

科学研究中最有影响的约定论阐述大概要算托马斯·库恩的《科学革命的结构》了。库恩认为,在任何特定的时间,科学都是受一组程式支配的。这种程式形成了一种科学大致如斯的范式[1](或模型)。这个范式决定了哪些问题是重要的,对现象的哪些解释可以被严肃地加以考虑,以及应该用哪些准则来评价科学研究。科学的进步并不是通过知识的积累过程发生的,而是在支配范式开始失去它对于科学共同体的影响,并被新的范式所代替的时候才发生的。新范式并不一定比旧范式正确;它不过是构成科学课题的一种不同方式罢了。库恩指出,不断更替的诸范式不仅是互不相容的,而且对它们不能用统一标准去衡量。不同的程式组合使科学家们用彼此不同的方式观察世界[2]。在库恩看来,世界是由科学理论建构成的,而不是由科学理论解释出来的。程式一经变革,现实即随之改变。

对约定论者来说,并不存在用以判断一种理论优于另一种理论的事实的检验或终极真理标准,因为现实离开了理论就是不可知的。我们会因一种理论或一种解释的内部逻辑(和谐性、相容性、包摄性)、美学特质(优雅与否,风格偏正)或有用性而选择它,并将其他理论或解释弃置不用。而过分拘

---

[1] 范式:在科学哲学中指考察现象的核心总方式。科学家通常是在其范围之内进行工作的,范式可以决定解释类型的接受与否,但是当科学发生危机时,科学也会改变它的范式。——译者

[2] 见库恩:《科学革命的结构》(第二版,芝加哥,1970)。

泥于这种相对主义，就将导致哲学家 P. K. 费耶拉班德的“无定尊知识论”，因而——

> 在真理和合理性的一般强制标准之外，我们就不再会谈什么一般性错误。我们只能谈从一个特定的和有限的视点去看时，什么是恰当的，什么是不恰当的，而不同的观点、气质和态度就导致不同的判断和不同的方法。[①]

1.5 实在论的反应

前面进行的讨论似乎与电影史关系不大。的确，也没有几部电影史会直接议及这些哲学论点。然而，正是因为大多数电影史著作在述及历史证据和解释时不把它们当作问题，所以必须要把这个显然是转弯抹角的讨论题献给它们：电影史是历史解释的著作，因而不能回避编史学的基本问题。进一步讲，在走过这个漫长的编史学路程后，读者大概会或者接受经验论史学的局限，或者采取一种极端观点——如一个哲学家所指出的，历史是一个“儿童的字母盒子，我们可以用这些字母拼出我们想要拼的任何字”。[②]

经验论和约定论都能认识到科学和（在广义上讲）历史研究事业的一些重要方面。事实的问题至关重要；还有证据问题，它对电影史的困扰特别严重。这将在第二章中进行讨论。经验论着意搜集和排列资料，因而是电影史研究的必要成分。约定论的警告也颇有道理：事实并不作自我解释，而且就历史学家的主观性进入纯粹“客观的”历史世界来说，理论也决不是一种毫无根据和毫无必要的妨碍物，它对历史学家辨别、判断、推究历史证据的原始资料有着不可或缺的应用意义。因此可以说，假若不存在至少部分可知的“外部世界”，而且不能对其进行理论检验的话，历史也就几乎是乌有之物了。

---

① 见费耶拉班德：《反对方法：知识无定尊理论概述》（1970）。

② 詹姆斯·安东尼·弗劳德语，转引自卡尔：《历史是什么？》，第 30 页。

在近二十年中,出现了一种新的科学哲学:实在论。这种理论提供了形成一种历史研究态度的前景,它不仅保存了"过去是独立存在的"这一概念,同时还考虑到解释历史时理论的必要性和复杂性。这里所提出的实在论并不是作为经验论与约定论之冲突的最后解决,或作为指导电影史的方针,而是作为刚刚露头的(因此是初级的)、似乎特别适合于电影史的另一套哲学表达式。

首先应该指出,这个术语应用于电影并不讨好。因为它在电影研究中已经有了与此差别甚大的含义。[1] 比如在传统电影理论中,现实主义这个词指安德烈·巴赞的美学理论,这一理论向我们提出了电影用以贴近我们所经验的现象世界的若干方式。现在要简述的对历史的探讨态度,发源于罗伊·巴斯克和罗姆·海尔所发展的实在论的科学哲学。它与电影的现实主义仅有极其细微的联系。在本书中,作为科学哲学和历史哲学的"实在论"将被当作一个专有名词。这个术语的其他用法则不予考虑。[2]

实在论的出发点与经验论基本是一致的。实在论断言,世界的存在并不以科学家为转移。同经验论一样,实在论进而把科学的目的看作是对那个世界的解释。因此,对理论的评估一定要参照"现实的"世界。在对现实的本质和什么构成对现实的解释的问题上,实在论与经验论分道扬镳。对经验论者来说,把解释现象以观察到规律(即现象被包摄于覆盖定律之下时)作为终点。

实在论认为,从两方面讲,上述现实解释的观点是有局限的。第一,它把现实看作是可见现象的单向度领域。第二,描述规律并不等于对规律的成因作出解释。对实在论者来说,现实是复杂的,即使用最尖端的科学工具,我们

---

[1] 实在论和现实主义在英文中都是 realism。——译者

[2] 罗伊·巴斯克《科学的实在论》(新泽西州大西洋高地:人文出版社,1978);以及罗姆·海尔《科学的哲学》(牛津:牛津大学出版社,1972)。我对实在论的探讨基于:特里·洛弗尔《现实的图景:美学,政治与快感》(伦敦:英国电影学院,1980);特德·本顿《三种社会学的哲学基础》(伦敦:劳特里奇和基根·保罗,1977);以及基特和厄里《作为科学的社会理论》。格雷戈尔·麦克伦南的《马克思主义和历史研究的方法论》(伦敦:左页图书,1981)从实在论的角度阐释了马克思主义的编史学。他指出,"体系化的实在论直到现在才进入编史学思考的日程"(第 66 页)。

也只能观察到现实的一部分。可见现象只是多层结构中的一个层面。经验论者所描述的事件是现实的其他层面正在发生影响的过程和机制的效果。实在论的解释不仅包含对现实的可见层面的描述，而且也包括对产生可见事件的生成机制之运作的描述。

实在论观点认为，要回答“为什么”的问题（为什么某事件会发生？），就要回答“怎样（发生）”和“（发生）什么”的问题。[1]实在论的主要支持者之一是英国哲学家罗伊·巴斯克。有必要把他对实在论观点的概述（见《科学的实在论》）整段引录如下：

> 世界由机制构成，而不是由事件构成。这样一些机制联合生成现象的流变，而这些现象就构成了世界的实际状态和事件。上述机制可以说是真实的，尽管它们实际上很少显露出来，而且更少为人们在经验中所识别。它们是科学理论的不可直接触及的对象。它们独立于人——作为思想者、生因受果的行动者和感知者——而存在。它们是可知的，虽然对它们的认知依赖于一种智力的、实践技术的和感知技能的最佳融合。它们并不是人为之物。它们也不是柏拉图所说的形式。它们可以因有识之人而变为显在。所以说，我们并没有被缚于洞穴（既不是我们自己挖的，也不是自然形成的）之中。[2]我们并不是命定无知的。但是我们又不是生来自由的。上述持续活动的自然机制产生了我们世界的现象。科学的艰巨任务就是：生产对这些机制的认识。[3]

由此可见，实在论是把可见现象的结构或机制作为它的研究对象。这些机制是很难直接观察到的。理论的任务就是提供这些机制的描述模型。

对实在论者来说，模型不是纯粹抽象的沉思默想，而是对实在机制的假说性描述。科学家（或历史学家）的重要任务就是成为积极的理论家和阐释者。正是在这一点上，实在论和约定论联合起来。像约定论者一样，实在论者也认为每种理论都各有一整套派生于文化、语言和特定时代中支配性科学

---

[1] 见基特和厄里：《作为科学的社会理论》，第5—32页。

[2] 指柏拉图《国家篇》中的“洞穴比喻”。——译者

[3] 见巴斯克：《科学的实在论》，第47页。

范式的推论和假设。实在论者还看到,科学研究本身的活动也同样带有自己所认可的推论和假设。对实在论者来说,理论不是一个无需进入所谓“客观的”研究事业的主观干涉物,而是科学解释的必要成分。既然解释包括了对不能直接观察到的却引起事件发生的机制的描述,那么科学家就势必要把无法由观察“得知”的东西理论化。

实在论认为,虽然科学不可避免地承载着价值和假说,但这并不意味着我们一定要接受费耶拉班德的知识无定尊的观点并假设一种理论不一定就比另一种理论更确实有据,或仅仅是更合逻辑、更优雅、更有用。在此,实在论与约定论产生分歧。实在论明确主张,理论应该具有内部的逻辑性、连贯性和条理性,但理论最终必须受外部标准的检验:“科学理论客观上一定要能为相关的经验证据所评估。每一个有能力的、诚实的、没有知觉缺陷的科学家都会认同这些证据,尽管未必达到绝对的确定无疑。”[①] 可以用无矛盾原则这样一种方法来检验理论。同一个现象往往会引起持有不同哲学取向、理论和方法的科学家们的关注。可以预料,在大多数情况下,各人最后的解释会大相径庭。解释一致的地方、它们之间不矛盾的地方,会有一个确有根据的证据。这个证据决不仅仅是科学家硬行运用某个理论模型的产物。[②]

1.6 作为电影史理论的实在论

对历史,特别是对电影史的实在论探讨会把过去看作是独立于历史学家的一种存在,并认为历史证据作为对过去的记录仅是局部的、经过中介的,但又是不可或缺的。证据使历史学家得以接近历史事实;它也使历史学家能够描述历史事件,以使这些事件的存在可以为其他历史学家所赞同。然而,从实在论观点看,历史事件或事实决不会自己说话。按年代顺序把事件汇集编排起来并不等于历史学家工作的结束。对实在论者来说,历史研究的

[①] 见基特和厄里:《作为科学的社会理论》,第 44 页。

[②] 见本顿:《哲学基础》,第 196 页。

对象不是历史事件本身,而是导致这些事件发生的生成(因果)机制。用巴斯克的话讲,历史的世界不是由事件构成,而是由机制构成的。一般而论,一个历史事件是一个以上原因要素的结果。历史的生成机制在多层面上运作并受不均衡的各种力量的作用。因此,历史学家的任务是:在其复杂性中了解这些机制,而不仅是为某个特定事件剥离出一个单一的"原因"。

与实验科学工作者相反,史学工作者所面对的从不是一个封闭的系统。历史永远是历史学家无法控制的开放系统。相同的因果机制可能对许多历史事件产生影响,但是这些事件(上述机制运作的结果)却可能大不相同。这是因为历史中的生成机制并不是彼此孤立地起作用的。它们相互作用,产生"构成世界的实际状态和事件的现象流变"。历史事件很少能提供普遍性的说明或覆盖定律。历史学家不能保证使另一些因素恒常不变,因而也不能在完全孤立的状态中观察一种覆盖定律的效应。

对历史的实在论研究尤其适合于电影史,因为电影是一种复杂的历史现象(它既是一种艺术形式,也是一种经济机构、技术体系和文化产品)。这种现象自始至今,已经参与到许多关系网络之中。换言之,电影是一个开放的系统。它不仅是构成一个整体的一组成分,而且也是相互关联、互为条件的一组成分。在任何特定时代,电影所能获得的艺术效果部分地依赖于电影的技术状况。技术的发展在许多情况下是受经济条件制约的。而经济决定的影响则产生于社会语境之中。从历史上讲,电影从未能够与其他系统——大众娱乐、其他大众传播形式、国家经济体制以及其他艺术形式——分离开来。例如,在五十年代,美国电影经历了一次转变,部分地归因于电影在美国大众娱乐系统中的作用。看电视作为一种消闲活动被人们所接受,这改变了上述系统的各个成分——电影、广播、唱片工业、广告业、戏剧,甚至体育比赛。因此,从实在论观点看,描述一般电影史中生成机制的运作和特定的电影史现象中这些机制的特殊结合,是电影史学家屡屡受挫仍兴奋不已的工作。

按照电影史的实在论探讨方法,对历史解释的检验可以并且应该既参照历史证据,也参照与所作解释相抵触的其他证据。在不同理论观点的解释取得一致看法的地方,按特里·洛弗尔的说法,我们就会碰到"一种由具有理论根据的'观察'所获得的残留物。那些观察也许就会被当作是对任何特定

时代的任何理论进行检验的基础”。[1] 实在论的无矛盾原则[2]在电影史研究中——比如在学者们保持广泛多样的哲学立场之间，甚至在构成电影史学本身的各种观点的汇集之处——尤其重要。

最后的问题是:实在论是否暗示了一个指导电影史研究的特殊方法。将一种单一的工作方法和探讨方式强加于电影史研究决不是本书的宗旨。一般历史和电影的特殊历史允许多种历史解释方法，其中几种主要类型将在下面几章中概括地加以论述。虽然作为科学理论的实在论才刚刚开始应用于历史研究，但从实在论的全部信条中推衍出一种历史研究的普遍适用的方法还是可能的。这里仅是略述几笔,第九章中关于真实电影的个案研究将把这一理论方法付诸实践。对电影史的实在论探讨是从罗伊·巴斯克的著作中演变而来的,不应认为这种探讨是唯一的电影史方法,也不应认为只有实在论方法才是唯一可行的，而应把它看作是对电影史的复杂性进行探讨的诸种方法中的一种[3]。

面对解释特殊现象或事件(电影机器的发明,电影声音的到来,深焦摄影的运用,1948 年最高法院对“美国政府起诉派拉蒙等电影公司案件”的判决,一部特定影片的摄制)的任务,历史学家首先要认识到,所研究的事件并不是一个单向度的“事物”,而是历史作用力诸方面的汇合点。因此需要对这个事件进行巴斯克所说的“因果分析”,即为了揭示导向这一事件的、合理的因果机制,而对这一事件进行重新描述。

举个只做一些简要分析的例子。我们将美国电影放映史上的第一次成功的商业放映作为一个电影史“事件”:1896 年 4 月 23 日在纽约市科斯特和比亚尔音乐厅,爱迪生——阿尔莫“维太放映机”首次献映于公众[4]。自 1894 年起,爱迪生公司就从商业方面开发电影了。但那时只是把电影当作一种西洋镜装置。1895 年夏季,法国的卢米埃尔兄弟研制出一台电影放映

---

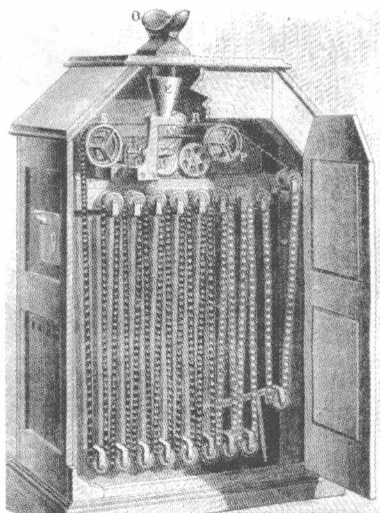
[1] 见洛弗尔:《现实的图景》,第 22 页。

[2] 即在陈述中避免逻辑矛盾的原则。——译者

[3] 这一方法取自巴斯克:《对一个开放系统之事件的四个解释阶段》(《科学实在论》,第 125 页)。

[4] 关于科斯特和比亚尔展会的讨论基于罗伯特·C·艾伦的著作《杂耍与电影 1895—1915:对媒介间互动关系的研究》(纽约:阿尔诺出版公司,1980)。

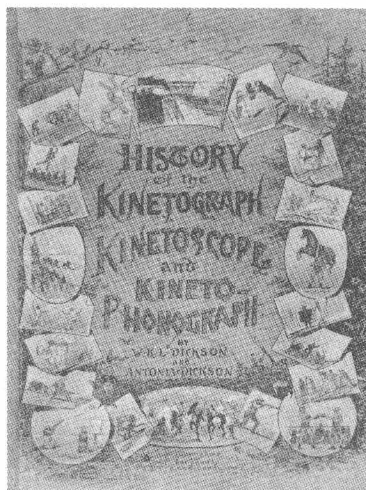
机，并进行了展示放映。在英国、德国和美国，另一些发明家也已经接近解决银幕放映问题了。爱迪生与实业家诺曼·拉弗和弗兰克·盖曼定约，要将他的西洋镜投放市场。然而到了1895年夏天，“电影视镜”就差不多滞销了。顾客们已经对观看反复展现相同而又简单的电影“视镜画面”感到厌倦了。



1-2 电影视镜(Kinetoscope)的内部构造。它只能允许一个人通过小窗口观看20秒到1分钟左右的影片。

拉弗和盖曼意识到，对他们正在没落的电影业来说，唯一的希望在于说服爱迪生研制一个放映系统。但爱迪生正埋头于许多发明项目之中，加之他对电影视镜商业利润感到失望，所以拒绝了他们想让他趁别人尚未插足放映市场之时尽快行动的恳求。1895年12月，正当拉弗和盖曼打算卖掉他们在电影视镜投机中的所剩之物时，偶然看到了两个华盛顿人托马斯·阿尔莫和弗朗西斯·詹金斯发明一台放映机的新闻。拉弗和盖曼搞到了对这个叫作“维太放映机”装置的专利，并说服爱迪生把它制造出来，同时要他提供新影片。1896年4月初，维太放映机对纽约报界作了展示放映，马上就被誉为“巫师爱迪生的最新发明”。在科斯特和比亚尔音乐厅(也是纽约著名的杂耍剧场)，维太放映机第一次献映公众。

甚至就是这样一个短小而且是被大大简化了的科斯特和比亚尔音乐厅的电



1-3 爱迪生助手W.K.L.迪克森与安东尼娅·迪克森为促进电影视镜销售而撰写的一本小册子，内容是关于活动摄影机、电影视镜和有声电影摄影机的历史。封面由W.K.L.迪克森绘制并设计。



1-4 1896 年爱迪生公司把维太放映机(Vitascope)推向市场时制作的广告海报。

影展映说明,也揭示出某种历史复杂性。对于并未发明但却制造了维太放映机的爱迪生公司来说,这次展映使爱迪生制作技术的又一成果公之于世,并为正在衰落的电影市场提供了一次复苏的机会,而爱迪生对此市场投下相当大的赌注。对于拉弗和盖曼来说,在科斯特和比亚尔音乐厅的展映,变成了他们在其他放映机进入美国市场之前兜售维太放映机特许权的开张典礼。对科斯特和比亚尔来说,维太放映机的初次展映的意义是在他们的杂耍节目中又列入一个新奇玩意儿,这种求之不得的宣传机会可能使他们在竞争激烈的纽约杂耍市场中独占鳌头。对于那个 4 月夜晚科斯特和比亚尔音乐厅的看客们来说,他们第一次看到电影放映有下述意义:来自“门罗公园的巫师”爱迪生的最新奇迹,又一种他们在杂耍舞台上能见到的新奇的技术玩意儿,以及普通摄影术的更新,等等。这是第一阶段的解释。

对上述事件的重新描述,揭示出导向这一事件的合理的因果机制的领域。历史解释的第二阶段就是对这些个别机制进行分析。在上述事例中,分析的对象包括(但不必限于)杂耍的组织结构,技术变革的动力,静态照相术的程式,杂耍观众的成分,以及大众娱乐的经济因素。对于论述以上各种生成机制之运作的诸种理论来说,这一阶段的工作可以求助于其他历史研究领域。例如,在第五章中,一种来自工业经济学领域的理论就被用来解释电影声音的到来。而在此之前的个案中,技术革新的理论,视觉再现的历史,以及市场销售的理论也帮助解释了美国人第一次看到电影放映时的社会历史环境。

在第三阶段,历史学家必须说明,这些生成机制或因果要素并不是由此到彼孤立地运作的,而是交互发生作用的。例如,电影机器发展的最初动力是科学的,即试图利用照相术来研究运动。这一科学研究为第一台电影摄影

机(爱迪生活动摄影机)奠定了基础,尽管爱迪生的初衷是出于经济的考虑(为另一个爱迪生发明且获得巨大成功的大众娱乐品——留声机研制一种视觉伴奏)。正如第三章所表明的,爱迪生的发明(或仅就维太放映机这个以爱迪生名义投放市场的发明而论)为美国公众所热情接受,至少是因为舆论的倾向性,大大美化了机器和发明者。

在第四阶段,实在论承认,生成机制的力量(即它的因果动力)在任何特定历史事件中都是不平衡的。历史学家的任务不仅仅是要确证导向任何特定事件的因果要素的领域,而且还要确定它们的相对作用力及各自的重要程度。最初导致一个事件的生成机制对另一个表面相似的事件来说,因其与别的机制之间存在着差异关系,也许就不那么重要。例如,作为科斯特和比亚尔剧场的节目所展现的电影在形式或美学上的特性似乎并不是电影成功的主要因素——第一批观众被活动影像这一摆在眼前的事实迷住了,根本没考虑这些影像相对来说还是很粗陋的。然而没过多久,影片之间的美学差异就成为不容忽视的东西了。

由此看来,历史学家不仅可以观察到在形形色色的历史事件中以相同方式产生作用的相同生成机制,还能揭示这一机制的诸种模型并在另一些历史事例中检验这些模型。[①] 比如,在美国电影的历史发展中,经济力量所起的主要作用是难以否定的。凡拍摄影片,就必得有某种经济资助。在 1910 年,一部商业片的拍片费就已超过一个普通工人的全年收入,因而大量的影片摄制便是非牟利公司莫属的事了。在电影史中常常会看到,胸有成竹的电影公司总能获得最长久的利益。但这并不是说,仅用经济力量观点就可以解释整个电影史。经济机制只是包含在美国电影史许多生成机制中的一种,而且它的相对力量从此事件到彼事件都会有相当大的变化。无论如何,电影史中的经济因素以其特有的稳定性还是能使我们揭示出电影史中经济作用的诸种模型,它们能够适用于各种特定的事例。

我们将在第四至第七章中讨论时至今日的电影史研究的四个主要领域:电影作为技术体系、经济实体、社会机构和艺术形式。这种划分也可以说

[①] 模型:指对某个系统的原理所作的(形式)阐释。——译者

是建立了电影史中生成机制的四个主要范畴:技术范畴、经济范畴、社会范畴和美学范畴。有些电影史学家把这些领域看作是历史研究的相互隔离的对象。比如说,有人认为,作为艺术的电影与作为商业的电影,两者之历史几无相干。然而,对于电影的历史认识终究要考虑到所有这些因素;它们是同一织物的所有经纬。问题并不在于它们是否均属电影史的组成部分,而在于它们在特定的历史事例中作为个别的生成机制是怎样运作的,以及它们是怎样相互关联的。用实在论观点考察这些领域的相互关系则是第九章的论题。读者大可不必为了使用本书而接受对电影史的实在论观点。本书只是提示电影史研究的一种可行的探讨方式:它以经验为根据,但又充满理论活力,并且能够应和许多史学关注点和史学取向。有些读者会认为,实在论作为对电影史的一种探讨方法并无多大价值。对这些读者来说,本书各章仍会提供一种通向电影史研究领域的有益导引。

本书从阐述哲学论题出发,揭示了一个相当抽象的层面,一个在电影史(甚至往往是一般历史)各个特殊关注方面之上的层面。有些读者会觉得,先前谈及的论题对刚刚开始研究电影史的人来说,毫无必要讨论得那么抽象。但是,电影史并不是影片目录,也不是以学术为名的琐事争执。电影史更为重要且复杂的任务在于解释一种花费无数金钱和时间的现象的历史发展。电影被某些人称作二十世纪有代表性的艺术形式,但它也导致了骚乱并需要审查制度。八十多年来,我们一直把电影看作是一种娱乐形式,但无可置疑,它也改变了我们感知周围世界的方式。因此,电影史的读者们(即使第一次阅读电影史)不应贸然认为这一严肃工作的本质是毫无疑义的,虽然电影史学家有时也持着这种看法。

Chapter 2

研究电影史

THE HISTORY OF FILM SCHOLARSHIP



到目前为止，本书在界说电影史时只涉及到这个术语的"历史"部分，即电影史与其他各类历史分析所共有的编史问题。本章将探讨那些使研究电影的过去成为历史研究的一个独立分支的论题、问题和机缘，即电影史的"电影"部分。当你阅读电影史方面的著作时，你会发现某些时期、论题、影片和人物已受到高度重视，而另一些可以进行研究的广阔领域却根本未被触及。电影史研究的整体构想——要详尽考察哪些议题，提出哪些问题，运用哪些方法——将受制于(1)作为大学学科的电影史学和电影研究的历史，(2)作为一种艺术形式和工业的电影在人们心目中的文化地位，(3)电影的技术性质和经济性质所提供的特定的研究课题。

2.1　电影学术的历史

所有历史学家都是在影响着他们研究的一般文化环境中工作的。历史学家也受到他们工作于其中的特定史学分支所提供的特殊环境的影响。当代的那些研究古希腊时期的历史学家们可以潜心于多少世纪积累成的学术传统之中，而二十世纪欧洲政治史的研究者们则只能在生动的记忆中研究

现象本身。没有几个历史研究领域能像电影史研究一样在发展年代上如此之短。关于美国电影史的大部分书籍和论文都是在1960年以后写的;而其中的大多数又是在最近的十年间才出现的。的确,美国也有一些重要著作发表于1960年以前(仅举三个突出的例子:特里·拉姆齐的《一百万零一夜》、刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》和本杰明·汉普顿的《美国电影工业的历史》),但电影史研究作为一个独立的学术领域却仅有二十年的历史。

对工作于二十世纪后期的电影史学家来说，新近确立的学科地位给他（她）带来一个很重要的而且也是较古老的领域的史学家们所没有的问题，即缺乏以前遗留下来的分析。希望振兴现存研究的电影史学家们几乎总是发现他们寄予希望的、以前留下来的电影史著作数量很小而且往往靠不住。

电影史研究作为一个学术领域仍处于萌芽状态。这一提法有几个理由。最明显的一个理由就是:电影史的研究对象非常年轻。电影机器(摄影机、胶片、放映机)直到十九世纪九十年代初才出现。数年之后,电影开始商业放映。因此,我们可能会在电影技术的发明和对电影的艺术效果、经济效果与社会效果的历史研究之间发现一个二十年左右的"代滞"(generation lag)。电影教学进入高等院校以及电影作为一个"严肃的"学术研究领域的价值得到承认,都是在"文化"这一概念得以改变——从排斥电影和其他大众艺术及娱乐活动到顺应对它们的研究——之后才实现的。正如学识渊博的历史学家亨利·梅在《美国童真的终结》一书中所指出的,对于头几十年涉足电影的那一代大学教师、批评家、学术权威及其他知识分子来说,"文化" 这个词——

> 与其说是描述人们怎样行事的一种方式，不如说是界定他们**应该**怎样或不该怎样行事的一种观念。尤为特殊的是,美国文化意味着它是欧洲以往遗产的一个特殊部分。这些遗产包括彬彬有礼、尊重传统、欣赏艺术,尤其对标准文学知多善解、心专志诚。[1](着重号为引者所加)

当一些人(例如社会改革家简·亚当斯)论及电影的潜力并赋予其各种

[1] 亨利·梅:《美国童真的终结》(纽约:克诺夫,1959),第30页。

价值的时候,大多数"文化守护人"至多不过把电影看作是像滑旱冰一样的大众消遣,并不认为它是文化。他们甚至把它看成文化的敌人,因为电影竟然把《哈姆雷特》简化为12分钟不出声的粗俗动作和手势。即使当时电影在美国已发展为一种产值达数百万美元的工业,它的通俗性仍然无法使大多数大学教师承认电影是一种"严肃的"文化贡献:无论按照哪一条"严肃的"文化标准,也不能把以前的皮货商人在装配线上造出来的玩意儿当成是"艺术",何况它的观众都是些没有受过教育的老百姓。那时,人们研究电影(自1908年以来也常常)只是为了评估电影对犯罪行为或青少年性道德所产生的社会影响(在大多数情况下,电影被认为于身心有害),而电影作为一种因自身价值值得研究的现象在大学却无立锥之地。

当知识分子还在努力使——根据马修·阿诺德的文化定义——"被以往的思考和评述认为是最好的东西"免遭稀释时,美国和欧洲的人类学家们却正在扩展对"文化"一词的用法:他们把文化看作是对一种特定生活方式或者对一些指导某个群体行为的价值和意义的描述。文化的这一人类学含义把需要研究的文化活动范围从社会精英和经济栋梁的有限领域扩大到整个工业化社会,用以涵盖诸如趣味、价值和各阶级间的社会活动等许多其他问题。

到了六十年代,研究言语行为、艺术、英语语言、历史、外国语言和社会学的美国学者已经在从事文化现象的研究并发表其成果了。这要放在前几十年,这些学者便会受到大学同事们的一大堆嘲讽和讥笑。"通俗文化"课出现在美国许多高等学府的课程表上,博士学位被授予论文涉及"硬汉式"侦探小说和通俗西部故事的学生还创办了专门研究通俗文化的刊物。这一研讨以往被忽视的文化问题的运动在六十年代末到七十年代初这一期间飞速发展。那时各高校在妇女研究、黑人研究、拉丁美洲研究和美国南方研究中增加了很多项目。

电影研究也在这一拓展文化研究的时代把握住了时机并且开花结果。电影作为一个学术领域越来越受到人们的尊重,这无疑是因为下述事实的影响,即在六十年代的美国,电影已不再作为美国唯一的通俗娱乐形式而产生作用,它已被刚刚发展起来的电视取代了。随着看电视成为美国数百万家庭的日常习惯,对看电影的负面社会效果的警告日渐稀少,而对电视节目中

暴力和广告在儿童身上所产生的影响的关注日益增长。第二次世界大战后，伯格曼、费里尼、罗西里尼等人拍摄的欧洲电影进入美国，提高了电影在严肃的分析家眼中的文化地位。持作者论观点的批评家更是将这些导演归入艺术家之列。电影研究也在大学的言语行为系和大众传播系扎下了根，在这些系里，电影的研究与教学似乎是修辞批评、新闻、广播和媒介理论与历史等领域中的教研工作的合理延伸。此外，由于更为便宜和轻便的电影设备（特别是 8 毫米和超 8 毫米规格）的发展与革新，电影制作课程在五十年代和六十年代期间有了迅速增加。在一些院校，“电影欣赏”课作为对电影制作课的补充而出现。英语系利用根据著名小说和戏剧改编的电影作为讲授文学的一种手段。

在 1965—1975 年期间，电影研究大概是美国大学中成长最快的学科了。1967 年，大约有 200 所院校开设电影课。十年之后，开设电影课的院校已超过 1000 所，增长了 5 倍。1978 年，美国电影研究所的统计显示，美国高校设有近 4200 个独立的电影研究课程，有近 150 所院校设有电影学位。

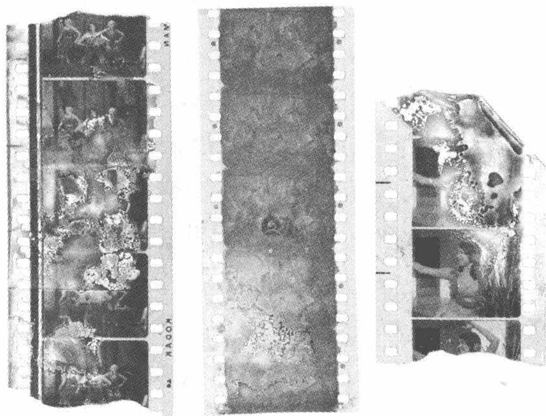
电影研究的蓬勃发展导致了对电影学术研究成果——特别是能在电影课上当教材用的学术成果——的巨量需求。最常为人寻找的电影史书籍是概论、导论性质的课本：1890 年至今的美国或世界电影通史。这种书很适于用在“介绍电影史”或“介绍美国电影史”的时候。在史学的每个分支都有这种概论式的著作。然而，其他领域的历史学家可以在大量积累原始研究的基础上建构他们的“总看法”。这些原始研究散见于期刊文章、专题论文、个案研究和专业书籍之中。它们（即使不是几个世纪，也）是几十年积累的结果。但电影史时至不久前才进入大学课堂这一事实则意味着根本就不存在其他领域中的那种基础研究的积累。人们所能找到的东西不过是一些专题研究和一叠子历史概论。见怪不怪，美国电影史著作（且不论其新旧）被平装再版并当作教科书使用的就只有：特里·拉姆齐的《一百万零一夜》（1926），1965 年平装本；本杰明·汉普顿的《电影的历史》（1931），1970 年平装本更名为《美国电影工业史》；以及刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》（1939），该书新版本于 1968 年问世。没有一个作者是有素养的历史学家，没有一部著作能经得起历史学术的严格标准的检验。

在电影研究的蓬勃发展中问世的新一代电影通史著作现在已经取代了上述先驱者的著作。如今的电影史学生可以从十几本美国和世界电影史著作中进行选择，而且每年都有该类书籍面世。这些著作中的大部分都比老一辈的著作有进步——纠正了不准确的东西，收入了新的研究成果。无论如何，当今大多数电影史教科书作者不会声称他们的著作是终极研究。他们首先会承认，他们的著作所代表的不是电影的唯一历史，而是我们目前认为我们知道的关于电影的历史发展方式。他们甚至会告诉人们，由于电影以惊人的速度成长为一门学科，对电影史著作的需求远非电影史原始研究的步伐所能跟上。如此之多的电影史学空白尚待填补，这一事实本身就意味着我们从事和研读的学科是一个极其令人兴奋的领域。然而，电影史学生很快会发现，电影自身的技术本性也造就了一整套对研究工作的严格约束。

2.2　影片证据

每种历史探究都有其特殊的证据问题，即从与历史研究的对象有关的现存证据的性质和范围中产生的问题。当历史学家的工作远不止于搜集和提供资料的时候，为其所用的历史上的人为之物就必将影响到哪些历史问题须加研究，而哪些问题不得不留在被历史忽略的阴影之中。从某种意义上讲，我们所能知道的过去的事情仅限于有关此事的那些延留至今的历史遗迹。

对许多种电影史著作来说，原始证据自然是十九世纪九十年代电影发明以来制作的成千上万部影片。然而不幸的是，大部分生产出来的影片在任何形式上都不复存在了。我们估计，在美国制作的剧情片有将近一半永远地失去了。对电影史研究来说，这个损失真是太巨大了。即使在另一个史学分支中，也很难在同等规模上建构起一种假设其存在的同类物。如以绘画史为例，我们便会提出这样一个问题：如果二十世纪全部绘画的三分之二被毁坏，剩下的三分之一的大部分也只是因为偶然而非系统保存而幸免，那该怎么办呢？



2-1 硝酸片在化学上极不稳定，保存不到五十年便会自毁。1950 年以前在美国制作的影片有将近一半永远地失去了。

这一无可挽回的损失既有其技术原因，也有其经济原因。电影胶片由三部分构成:(1)记录并保持摄影影像的感光乳剂,(2)乳剂涂于其上的片基,以及(3)使前者牢牢附着于后者的黏合剂。片基须透明、柔韧,有一定强度并且具备能涂上乳剂的表层组织。1888—1951 年间,最适合上述要求的材料是硝酸纤维素。这是一种从动物机体组织中提炼出来的物质(在 1868 年,它作为象牙制的台球的替代物首次得到开发)。然而,硝酸纤维素除了具有为活动照片充当优秀片基的品质外,还具有使电影史学家畏惧的特性。从化学上讲,硝酸族是火棉这种威力巨大的炸药的第三代堂兄,在化学上极不稳定。即使在最佳条件下贮藏,硝酸片通常也保存不到五十年便会自毁。从技术上讲,硝酸纤维素会发生氧化,释放出氧化氮。这样一来,胶片表面首先会变粘,然后由于进一步变质,乳剂会与片基相分离。即使胶片存放于密封的容器中,它自身产生的气体仍会与黏合剂产生化合作用而释放出酸。乳剂上的影像会因此而褪色。最后片基本身也化于无形,剩下的只是一堆棕色的尘土。更糟的是,当发生上述变质时,胶片的可爆性就会慢慢增加。如果氧化过程所释放的气体越来越多,胶片就会自燃。即使不发生自燃,这些棕色的胶片残渣的燃点也比新闻纸的燃点低。由于硝酸纤维素自身就含有氧化剂,因此无需空气助燃。一旦着火,绝难扑灭。[①]

就如当初的放映商所发现的，即使是崭新的硝酸片有时也不免发生爆炸起火,造成灾难性后果。早期电影放映机是使用明火灯作为光源的,但并

① 拉尔夫·N·萨金特编:《保存活动影像》(公共广播公司和全国教育协会,出版单位不详,1974)。

没有多少人因之丧命，想来真令人惊讶不已。显而易见，如果电影要成为大众娱乐工业的话，观众就必须受到保护，这样就要防止硝酸片燃烧引起剧场火灾。因此，放映机要安置于观众区外的隔离棚内。而且放映机的设计也得到了改进，以使公众相信影院是安全的。

硝酸片贮存时产生的挥发也给制片人带来许多问题。在影片拷贝的经济潜力耗尽之后，除有特别的原因，影片拷贝很少能保存到六个月以上。几盒拷贝就足以危及影院，而几千盘库存胶片简直就是一座真正的火药库了。在影片发行后，有些制片人把影片储存在有“天窗”的水泥建筑里，并且小心谨慎地将这一建筑同其他房屋隔离开来。万一胶片爆炸起火，这种做法至少会把火灾对设备的损害减小到最低限度。许多好莱坞制片人发现，比较简便而经济的办法就是每部影片只留一个标准拷贝，其余拷贝往太平洋里一扔了事。当然，这并不是说好莱坞经理们都是铁石心肠的只求实利的市侩。在五十年代中期电视开始播放好莱坞旧影片之前，一部影片在结束发行后便一钱不值了。基于同样的原因，在录像带问世之前，地方电视新闻节目也未予以保留。

无论如何，从电影史学家的观点看，从1896—1951年，世界电影遗产中有很多东西永远地失去了。如果我们的书籍、音乐或绘画要受到危害，社会公众准会大声疾呼，但对影片的保存，却几乎没有一个想法贡献出来。从很大程度上讲，在世界范围内（当然包括美国）妨碍影片保存的恰恰就是许多年来把电影排斥于高等院校之外的那个东西，即电影作为大众娱乐的“粗鄙”地位。在这种地位上，影片作为一种文化产品，其价值并不比一个马戏团的串场节目或一张明信片更高。

美国首次保存影片的努力并不是为了电影艺术，而是出于谋利的动机，保护影片作为一种产品的经济价值——版权。这并不奇怪。1894年，版权法尚无有关电影的条款——制定法律的人们既无从预料这项新技术的发明，也没法预见电影从开发阶段很快便成长为一种工业。但爱迪生实验室的助手W. K. L. 迪克森已迫切感到需用某些手段来防止别人不经许可就复制他在新泽西州奥林奇市爱迪生工作室制作的影片。迪克森希望依据有关普通照片的法律条文来保护他的作品。他把他的影片拷贝印在纸上并把它们提



2-2 1899年爱迪生公司保存在国会图书馆的一份纸拷贝——《阿拉伯的舞枪人》。图中,一个大胡子的男人正在绘制的城市街道布景前表演,不停旋转着手中的步枪。

交给国会图书馆。其他制片人也起而仿效。结果从1894—1912年,国会图书馆共收存了5500多份“纸拷贝”。1912年,在版权法加上了有关电影的条文后,呈交纸拷贝的做法遂告停止。要注册影片只需写一份陈述就行了。四十年来,成卷成卷的纸拷贝被人遗忘在国会图书馆内。而纸拷贝上描绘的那些影片的赛璐珞拷贝大多已荡然无存。1952年,一批资料馆的工作人员在肯普·尼弗的领导下开发了一种保存纸拷贝并用纸拷贝制作可以观看的正片的工艺,从此开始了修复藏量最大的早期美国影片的艰苦工作。据统计,总共约有3050部有片名的影片得到拯救。

然而不幸的是,在保存影片的战役中,“纸拷贝”战斗的胜利远不能相抵那些多不胜计的失败。据说,法国电影先驱、神幻片导演乔治·梅里爱拍摄的500部影片中,只有大约75部得以幸存。在默片时代从事电影工作的人,特别是导演、制片人、剧作家和演员,作为整体已不复存在。电影史学家凯文·布朗洛在《盛况不再》一书中是这样概括这一问题的:

> 各资料馆既缺少空间,更缺乏财力。它们竭尽全力去保存那些重要地位已得到确立的影片和由著名导演执导的影片。它们不能凭侥幸办事,不能浪费空间或冒险把资金投在不知名的导演执导的不知名的影片上。①

就如布朗洛随后指出的那样,甚至备受好评的导演的作品也散失掉了。

---

① 凯文·布朗洛:《盛况不再》(纽约:巴兰坦丛书,1968),第79页。

威廉·威尔曼(后来执导过《人民公敌》、《一个明星的诞生》和《黄牛惨案》)导演的默片几乎全部无存。资料馆馆员加里·凯里在《失去的影片》一书中提到的“失去的影片”里有约瑟夫·冯·斯登堡（后拍过《蓝天使》、《金发维纳斯》和《摩洛哥》）执导的四部默片；瑞典的伟大导演维克多·斯约斯特罗姆执导的九部美国无声片中的四部,其中有一部还是葛丽泰·嘉宝主演的；西席·B·地密尔的兄弟威廉也是一个极有才华的主要导演,他执导的许多影片只有两部没丢;还有一部1928年拍摄的影片《爱国者》,是德国移民演员埃米尔·强宁斯主演的。《纽约先驱论坛报》称他的表演是“舞台或银幕的历史上最伟大的表演之一,……〔他的表演〕使他在当今任何一种戏剧艺术形式中都居于杰出演员的位置”。[1]



2-3 威廉·威尔曼执导的《人民公敌》(*The Public Enemy*, 1931)是三十年代的经典强盗片。

损失最惨重的硝酸片悲剧恐怕要数1941年发生于瑞典的那次了。斯文斯卡制片公司自1907年创建以来一直支配着瑞典的电影工业。毛里茨·斯蒂勒和维克多·斯约斯特罗姆这两位著名默片导演的全部作品以及后来英格玛·伯格曼的影片都是这家公司制作的。直到1941年,所有斯文斯卡出品的影片负片都被小心翼翼地保存着。由于这家公司独有此长,因而在电影生产国中,唯有瑞典可以夸耀它的整个电影遗产是完好无损的。1941年9月,斯文斯卡资料馆发生剧烈爆炸。资料馆建筑被炸得四分五裂,两人死亡,瑞典三十四年来生产的影片的百分之九十五的负片在几分钟内便化为灰烬。[2]

---

[1] 加里·凯里:《失去的影片》(康涅狄格州格林尼治:纽约书画协会,1970),第72页。

[2] 约斯塔·维尔纳:《重构散失影片的方法》,载《电影季刊》第14卷(1974—1975年冬季号),第11—15页。



2-4 法国电影资料馆。它拥有世界上最大的电影库、电影文档及相关物品。

黑白片保存中存在的主要技术问题以及硝酸族的挥发性和易解性在1951年终于得到了解决。经过几十年的研究和试验，一种令人满意的换代片基被研制出来了。醋酸胶片在化学上稳定性好、不易燃烧而且不易分解,直到今天,我们使用的仍是这种片基。

五十年代以来，电影已成长为一种艺术形式和大学的学科，要拯救尽可能多的影片的呼吁也日益受到人们的关注。今天,有着国产影片传统的大多数国家都设有专门机构来搜集和保存影片以及有关该国电影史的其他资料。资料馆工作人员每年都要从顶楼、地下室和库房里以及在私人收藏中发现一些散失的影片并且把影像从正在蜕化的硝酸片上翻转到安全的醋酸片上。然而,到目前为止,还没有一个主要电影生产国为整个硝酸片转醋酸片的项目提供必需的财政资助。美国国会图书馆大约有8000万英尺硝酸片——等于13300部故事片的长度——需要翻转成醋酸片。照现在的翻转进度,大不列颠国家电影资料馆将需要六十年时间才能把馆藏的硝酸片转换成醋酸片。当然,在六十年的时间里,硝酸片上如果还有影像的话也不会有很多可供复制了。由于没有足够的资金来保存影片,法国、意大利、德国等其他国家的成千上万部影片拷贝在坏朽变质。

电影资料馆的工作人员因而处于一种尴尬境地，他们不得不通过微薄的存片资金分配来决定哪些电影史证据要保留下来,哪些将永远舍去。应该首先把优先权给予那些最有变质危险的硝酸片吗？应该保存已确立地位的导演的影片,还是应该尝试修复那些被评论忽略的导演的作品呢?电影史学家能从所谓某个时期的“最佳”影片的保存中受益吗？资料馆的工作人员应该拯救有代表性的样品吗？显然,每个决定都意味着有些影片要被埋没。这样一来,有些可能成为历史证据的重要作品便无可挽回地失去了。



2-5 《无因的反叛》(*Rebel without a Cause*, 1955)开拍前三天用的是黑白胶片,后来华纳决定改用彩色胶片拍摄。主演詹姆斯·迪恩的红夹克、蓝仔裤极为抢眼,成为那一代年轻人的叛逆标志。

不幸的是,对影片保存和电影史研究来说,硝酸片变质并非唯一严重的技术障碍。由于必要的放映设备不易找到,因此要完整地听到早期有声片中的声音就很困难。除此之外,五十年代以来生产的彩色影片几乎全都有褪色现象。用不了几十年,胶片上的影像便会脱去原色,变成朦胧的灰影。马丁·斯科塞斯的《愤怒的公牛》(1980)是用黑白胶片拍摄的,从而避免了这一问题。《无因的反叛》、《汤姆·琼斯》和《西部往事》——仅举几个比较著名的片例——的影院放映拷贝和电视播映拷贝看上去就像其调色板颜料仅限于浅淡色的画家画出的绘画作品。照现代艺术博物馆电影部主任艾琳·鲍泽的说法,胶片褪色是影片保存中最严重的技术问题。一些解决办法正在研究之中:更加稳定的染料、对褪色影像进行电子强化以及激光全息照相术的利用,等等。但目前资料馆工作人员所能做的只是把彩色拷贝储存在冷库里以减缓褪色,并期待着能尽快发现一种经济上可行的补救办法。[①]

资料馆工作人员要比历史学家更关心影片保存的具体工作:找出硝酸拷贝,恰当地储存它们,把硝酸片翻转成醋酸片以及解决褪色问题等等。然而,资料馆工作人员面临的问题在成功地保存了影片之后便结束了,而历史学家在对影片这一历史上的人工制品的研究中所面临的问题这时才刚刚开始。历史学家甚至在观看一部旧影片之前,就得确定它是否已被保存下来了。如果已被保存下来的话,在哪儿可以找到它。这绝不是一个简单的工作。

---

① 褪色问题见论于比尔·奥康奈尔:《渐隐》,载《电影评论》(1979年9—10月号),第11—18页;以及索尔·曼纳:《技术与艺术》,载《综览》(1981年7月号),第30、148页。

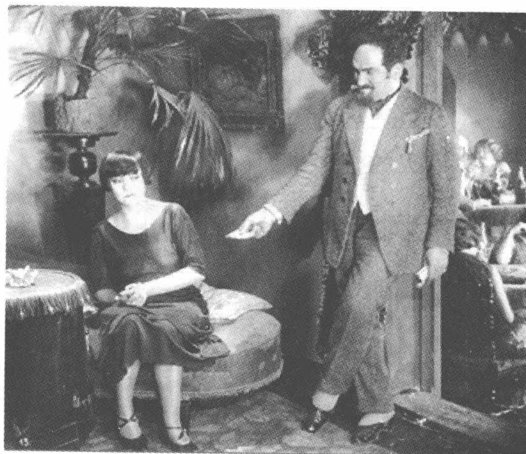

2-6 电影资料馆的工作人员正在恒温恒湿的冷库中整理拷贝。彩色电影胶片档案的保存温度应在2℃以下,相对湿度应在50%以下。

目前不但根本不存在已经翻转成安全片的馆藏硝酸片目录，而且也没有尚待翻转的影片目录。即使要寻找的某部影片是美国片，搜寻工作也不能只限于美国的电影资料馆。因为电影从一开始就是一种国际交易。一部美国片的拷贝很容易流传到里斯本、莫斯科或布宜诺斯艾利斯。尽管有电影资料馆的国际组织（国际电影资料馆联合会,简称“国资联”),但大多数成员国并未出版过它们收藏的全部影片目录；许多成员国根本就不公开目录。因此,一个历史学家必须与几十个国家的几十个资料馆建立联系，这样他才有可能知道他要找的影片是否以某种形式存在于某个资料馆中。

为讨论方便起见，让我们假设你能在一个资料馆里找到你需要看的影片,而且影片已翻转成醋酸片,可供放映用了,你甚至得到某种经济来源使你能够到那个资料馆去了(大部分馆藏拷贝须经许可后才能观看)。你看了那个片子,做了大量笔记,这时便会出现一个问题:你刚才看到的是什么?你看到的是这部影片的唯一版本,抑或只是两三个不同版本中的一个呢?

文本变体(一部影片的若干版本)并不仅仅是一种孤立情况。它是电影史中普遍存在的问题。一部影片的多种版本大概是制片厂或发行商有意准备的:为了避开不断变化的审查标准,为了迎合外国观众或是为了给放映商或电视台以放映时间上的选择。这里列举的只是许多动机中的几个。一旦拷贝留在制片人手里(尤其是一部默片的话),就可能被重新剪辑、缩短,要不就是有些地方被改动,例如G. W. 派伯斯特导演、葛丽泰·嘉宝和阿斯特·尼尔森主演的影片《没有欢乐的街》(1925)描写的是第一次世界大战后通货膨胀对两个德国女人的影响。这部影片曾在美国和欧洲许多国家发行。但从当时的评论看,显然几乎每个国家看到的都是这部影片的不同版本。这主要是由于审查条例的原因。1935年,当葛丽泰·嘉宝成为明星时,这部影片在美

国重新发行。发行商想当然地认为观众只是为了一睹嘉宝十年前的风采才会去看《没有欢乐的街》,因此他们把阿斯特·尼尔森所饰演的角色完全删去了——这部分几乎占原版影片的百分之四十。就是这个残缺不全的1935年版,至今仍作为派伯斯特的《没有欢乐的街》被影片的主要发行商出租给高校电影课和电视台用。《没有欢乐的街》所遭删节的规模之大在当时的大多数影片中并不多见,但删节、重新剪辑以及影片的多种版本却是电影史学家经常碰到的问题。



2-7 G.W.派伯斯特导演、葛丽泰·嘉宝和阿斯特·尼尔森主演的影片《没有欢乐的街》(*The Joyless Street*,1925)。影片在美国重新发行后遭到了严重的删减。

电影史上文本变体的最让人头疼的一个例子要数1903年拍摄的美国影片《一个美国消防队员的生活》。这部由埃德温·S·鲍特为爱迪生公司拍摄的影片因其"首次"着意利用剪辑来讲故事而受到许多电影史学家的赞赏。这种评价所依据的是影片中的一个场景:一个妇女和她的孩子被一个消防队员从着火的建筑中搭救出来。据说,鲍特利用了"交叉剪辑"(交替表现发生在不同地点但却是同一时间的事件)来制造悬念。在二楼卧室亟待援救的妇女和孩子的镜头与楼房外匆忙赶来营救他们的消防队员的镜头交替切换。对《一个美国消防队员的生活》所作的最早的分析(分别由特里·拉姆齐和刘易斯·雅各布斯在二十年代和三十年代所作)是根据爱迪生公司的一份产品介绍和一些照片作出的,因为这部影片当时"遗失了"。对上述合成式剪辑方式的认定似乎在1948年找到了证据。那年,现代艺术博物馆的工作人员发现了该影片的一个拷贝。人们在这个拷贝中发现了在营救场景中拍摄的九个镜头。根据这一最新发现的拷贝中的"证据",历史学家们信心十足地宣布鲍特在《一个美国消防队员的生活》中的剪辑的确是先驱性的。

然而,在修复纸拷贝的进程中,国会图书馆的工作人员发现了这部影片

的第二个版本。这个版本中的上述关键场景仅有三个镜头,而且根本没有现代艺术博物馆那个拷贝中的交叉剪辑。事实上,在国会图书馆的那个版本中,上述场景中两个相连镜头中的动作有一部分是重复的:这个动作首先是从着火的楼房里面被看到的,然后我们从楼房外面的机位又看到一次这个动作。

大多数电影史学家仍旧根据现代艺术博物馆的拷贝来评价鲍特的作品。那个版本使他们可以把鲍特评价为叙事性剪辑风格的“祖父”。这一风格继而由D.W.格里菲斯等人作了进一步发展,并最终成为叙事电影中占支配地位的剪辑方法。国会图书馆的那个版本中的重复动作很难使这部影片符合上述关于鲍特把剪辑推向前进的既成说法。不过,一位叫查尔斯·马瑟的电影史学家(从事这项研究时他还是个学生)在仔细考察了上述两个版本、鲍特的生平以及他工作于其中的大众娱乐环境之后,于1977年作出结论:

> 今天应该真相大白了:国会图书馆的纸拷贝有一种内在的一致性,它与鲍特作为电影导演的自身发展相一致,也与1901—1903年间世界电影的发展相一致。〔现代艺术博物馆的〕那个版本大概是在1910年后为某次发行而重新剪辑的版本。[1]

马瑟利用国会图书馆的纸拷贝作为他立论的基础,从而建构起对这部影片的一种阐释。这种阐释几乎与大多数史学家的观点完全相反。《一个美国消防队员的生活》的剪辑风格并不是对格里菲斯和好莱坞的“现代”剪辑技巧的预现,而是对十九世纪后期活动幻灯演出的回顾——在这种风格中,重复的叙事动作并非例外情况,而是一种规则。马瑟的观点是,电影不是单线直接而是间歇式发展的。有些结构影片的方法成为标准电影实践的一部分,而由《一个美国消防队员的生活》为代表的另一些方法虽然作过尝试但没能接续下来。

马瑟的著作为电影史提出了一些重要问题。当你阅读一本电影通史或一篇电影史学文章时,这些问题也会在你的脑海中浮现出来。由于现存的早期影片太少,而且历史学家们很难看到这些影片,因此,至关重要的是要知

---

[1] 查尔斯·马瑟:《埃德温·S·鲍特的早期电影》,载《电影季刊》第19卷(1979年秋季号),第1—35页

道：历史学家所使用的是特定影片的哪一个版本？它是什么时候拍摄的？谁拍摄的？哪些人看过它？还有其他版本存在吗？各版本之间有多大差异？这位历史学家的确看过他（她）所讨论的影片吗？抑或是只看过剧本、剧情介绍、评论或其他史学家的分析？要记住，文本变体并不是一个只在电影早期的混沌年代才发生的问题。《油脂》就曾在首轮上映之后被删掉了几分钟，以便这部影片的"定级"能从 R 级改为 PG 级。[①]在电视上播映的影片常常要加以改动，以适应特定节目的时间段，或是把"会受非议的"片断拿掉。



2-8 埃里克·冯·斯特劳亨导演的《婚礼进行曲》（*The Wedding March*，1926）。剪辑此片时，斯特劳亨与派拉蒙公司发生争执。他坚持要发行长片，未获允许，于是离开了派拉蒙。

某些类型的电影史研究（如马瑟论述《一个美国消防队员的生活》的剪辑策略和叙事形式的著作）要求对特定影片作详细的分析。特别是在论及美学电影史的时候，确实应该研究摄影机运动、构图、布光、表演、声音和色彩。在有些情况下，历史学家们试图利用画面的放大照、工作照、片内字幕顺序表、审查记录或剧本对影片进行文字的或视觉的说明，以期"重建"那些遗失的影片。例如：赫尔曼·G·温伯格就利用剧照制作了埃里克·冯·斯特劳亨的最后一部两集影片《婚礼进行曲》（1926）的照片翻版。瑞典导演、历史学家约斯塔·维尔纳也曾将毛里茨·斯蒂勒的 31 部早期作品——已全部毁于 1941 年的斯文斯卡大火——的文字说明编辑成册。但显而易见，无论是利用剧照，还是通过文字说明来"重建"影片，都不能代替影片本身作为历史证据。文字说明只能表明电影画面的大概模样。剧照更无法再现摄影

[①] R（Restricted）级：指 17 岁以下青少年须由成年人陪同观看；PG（Parental Guidance）级：指父母须对儿童观众加以指导。——译者

机运动和剪辑。当剧照被用于“图解”一部影片时,问题便接踵而来:我们不知道这幅照片究竟是工作照还是画面放大照。画面放大照是把影片的一个画格放大制成的照片,而工作照则是剧照摄影师通常在电影摄影机拍完一个镜头之后所拍摄的照片。因此,工作照可以使我们知道一个特定场景的样子,但它们的价值是非常值得怀疑的。因为它们并不是影片本身的一部分。简言之,如果电影史研究的对象是与一部或一组影片,甚至是与电影风格的某个元素相关的问题,那么,电影史学家就一定得依靠作为原始文献的影片。

2.3 电影史研究的对象

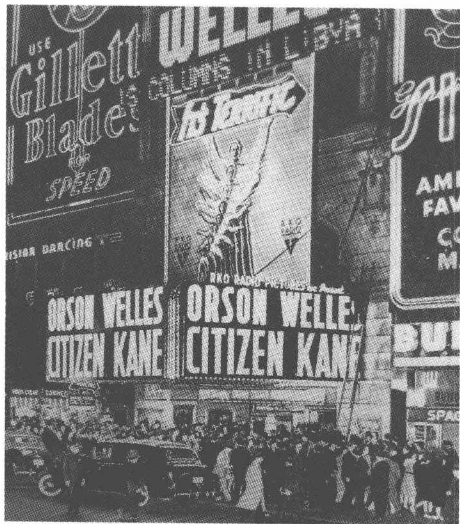
影片来源问题使电影史研究复杂化的程度决定于我们如何界定电影史的对象——换句话说,史学家在研究电影史的时候,他(她)研究的究竟是什么?对某些电影史学家来说,电影史就是对影片的研究。例如,约翰·费尔就把他最近出版的世界电影通史取名为《影片的历史》。他在导论中承认了影响他著作的观点的局限:“由于本书旨在关注影片文本,因而有意忽略了对影片出现的许多社会的、政治的和经济的语境的注意。”[1] 电影史当然包括对个别影片的研究,它能发现不同时代、不同地域的不同导演运用电影技巧与工艺的各种方式。然而,电影史(就如费尔承认的那样)比“影片的历史”这一短语所包含的东西要复杂得多。

首先,影片是什么?比如《公民凯恩》常常被电影评论家和电影史学家看作是一件艺术品,一座美国电影艺术史上的里程碑。但对制作这部影片的雷电华公司来说,《公民凯恩》主要是一个经济产品:年产量中的一部,需要从票房收回的一项资金支出。《公民凯恩》在 1941 年发行时,许多评论家把这部影片看作是一种社会陈述——一个关于报业大王威廉·伦道夫·赫斯特一生的浅薄得令人厌烦的故事及一篇诉说物质财富与政治权力对人的腐蚀影响的布道词。《公民凯恩》似乎也因其深焦摄影的运用和精心营造的特技效

---

[1] 约翰·L·费尔:《影片的历史》(纽约:霍尔特,莱因哈特和温斯顿,1979),第 8 页。

果而被认为是对好莱坞电影技术体系中的“艺术形态”的一种形象化的说明。这些将《公民凯恩》作为历史上的人工制品而下的定义中，究竟哪一个是正确的呢？显而易见，《公民凯恩》既是一件艺术品，同时也是一个经济产品、一种社会陈述及一种技术的运用。



2-9 报业巨头威廉·伦道夫·赫斯特怀疑《公民凯恩》（*Citizen Kane*，1941）影射自己，想向雷电华出价买下电影拷贝销毁。遭到拒绝后，赫斯特禁止旗下任何报纸宣传雷电华公司出品的电影，并利用舆论指控威尔斯是共产党员。此后影片虽然最终上映，但因发行受到影响，只能在有限的影院播放，导致影片票房成绩不佳。

然而，即使把个别影片的所有上述方面都考虑在内，电影史的内涵也还是比影片的历史要多得多。影片不是自然而然出现的，它们在特定的历史语境中被生产和消费。例如，自 1894 年以来，美国电影主要是由企业家生产并安排放映的。正是因为电影是一种生财之道，人们才为它建立起庞大的经济机构。任何对美国电影的历史分析，如果不考虑电影是一种企业的话，就将是可悲的和不完整的。电影或电影业并不只是一个东西，它的内涵肯定要比一组精选影片丰富得多。它是人类交流、企业实践、社会关系、艺术潜能与技术体系的一整套复杂的、相互作用的系统。因此，任何一种电影史的定义都应承认，电影的发展包含了电影作为特殊技术体系的变革、电影作为工业的变革、电影作为视听再现系统的变革以及电影作为社会机构的变革。

本书把电影史领域划分为四个主要范畴，用以代表到目前为止的电影史研究的主要途径。本书的第二部分将更为详尽地考察这些范畴。这里我们只是简单对它们作一评述，以使人们有一个论题排列的概念。这些论题将包含在我们对电影史所下的定义之中。

美学电影史研究的是电影作为艺术形式的历史。这一电影史范畴的规

模显然依赖于人们对构成“艺术”和“美学”的东西的看法。对某些电影史学家来说,美学电影史即指对电影艺术杰作的确认、描述和阐释。[①] 我们则宁愿在更为一般的意义上界说电影的艺术史,以便涵盖对电影技术的各种运用方式的研究。这种研究自电影发明以来就一直用来满足观众的感官(审美的)快感并为观众创造出影片的含义。因此,美学电影史不仅包括对导演、创作风格和电影界艺术运动的研究,而且也需思考为什么有些电影的艺术手法(如叙事法)在电影史上一直居于主导地位,而另一些手法却不常见。

技术电影史即指对电影技术的起源与发展的研究。这种技术使影片的创作与放映成为可能。电影与特殊而又相当复杂的技术是分不开的。没有胶片、洗印设备、摄影机、透镜和放映设备,就没有电影。这一技术体系是怎样发展到现在这个样子的呢?为什么会发生电影技术的变革呢(比如同期声、各种型号的胶片、彩色洗印、宽银幕,等等)?为什么在特定的历史阶段会出现这些变革呢?特定时代的电影技术状态是怎样制约人们运用电影的方式(正是在这些方式中,电影被当作艺术形式、经济产品和传播媒介)的?以上所述便是技术电影史寻求解答的一些问题。

经济电影史,简言之,关注的是:谁为影片拍摄提供资金?怎样提供的?为什么提供?电影技术的复杂性使电影永远是一种耗资巨大的传播媒介。一部故事片(例如《天堂之门》)竟耗资4000多万美元,甚至学生用8毫米胶片拍一个镜头也要花几百美元。由此而言,每部影片都是出现于某种经济语境之中:要购买胶片、购买或租借设备、花钱洗印胶片、制作拷贝、搞到放映机,等等。如上所述,在美国,电影从一开始就是一种商业——经营上的巨大成功使电影工业在二十年代就成为这个国家中50个最大的产业之一。很多对美国电影经济史的研究都是对这一总揽制作、发行和放映的庞大而复杂的产业的运作过程进行考察。我们一向把这个产业统称为“好莱坞”。

社会电影史主要与三个问题有关:(1)谁制作了影片,为什么制作?(2)谁看了影片,怎样看的,为什么看?(3)什么被看到了,怎样被看到的,为什么被

---

① 参见杰拉德·马斯特:《电影史学与电影史》,载《电影研究季评》第1卷(1976年8月号),第297—314页。

看到？[1] 由此可见，社会电影史的涵盖面确实很广，从制片厂谁说了算到看电影引发的社会作用都在它的研究范围之内。社会电影史的很多研究都将个别影片的内容看作是社会价值和态度的反映。我们将在第七章讨论上述及其他重要论题。

2.4 影片之外的证据

就如电影史研究是多方面的一样，电影史的资料也是多种多样的。对狭义的电影史研究来说，影片拷贝的确是唯一有效的资料。然而，对更为宽广（更令人感兴趣）的问题来说，非影片资料则显得更有价值。就某些研究而言，看电影实在不是一种恰当的研究方法。比如，你对二十年代好莱坞经济力量的一般领域——特别是好莱坞与百老汇之间的关系——感兴趣的话，你用不着看电影也可以研究它们。从目前电影报刊（《综艺》或《电影世界》）上的一种观点看，有些历史学家坚持认为，好莱坞在二十年代期间越来越依赖购买舞台剧的版权，以此作为电影剧本（拍摄影片所依据的文字材料）的来源。对此人们也许要问：二十年代的美国电影究竟在多大程度上依赖戏剧，而且这种依赖在这十年中是越来越增强的吗？要解答这种问题，就无需去看电影。在大多数高校图书馆里都可以找到一本《美国电影研究所目录》（二十年代部分）。它提供了 1921—1930 年在美国制作的所有影片的目录，其中包括演职员表和资金来源。你可以按年度、制片厂和影片类型（西部片对喜剧片）来比较一下对戏剧资源的依赖情况。但请大家注意，这种研究工作是以一种特定资料来源的存在与可靠性为基础的。关于三十年代工业实践的相似问题就很难回答，因为至今出版的只有二十年代和六十年代的目录。

我们提出电影史研究中利用非影片资料的这一特例既是要指出这些非影片资料是可供利用的（而且尚未充分利用），同时也是要表明，国家电影生产目录的编辑工作还远未完成。只要生产档案索引（如《美国电影研究所目

[1] 伊恩·贾维：《电影社会学》（纽约：基础丛书，1970），第 14 页。

录》)还在,它们就会为电影史学家和电影史学生提供一份珍贵的资料来源。在某种情况下,它们至少可以补偿一下影片拷贝的损坏或散失。有了它们,我们就可以对生产趋势进行定量研究;没有它们,这种研究就不可能进行。如果把目录连带其他非影片资料一起加以利用,我们就会为电影史研究开拓出一个全新的领域。

鉴于现存影片的缺乏和影片编目的不完整状态,一些电影史学家认为,"可以解答的"电影史问题的范围是极其有限的——除上述两个因素外,还有一个大家都知道的原因,即其他非影片资料的不足。然而,我们对在某些类型的电影史研究中使用非影片资料的可能性还是持乐观态度的。例如,让我们考察一下非影片资料比较充实的领域:电影工业史。在这种研究中,影片资料只能有限地加以利用。看一部特定影片也许会给予历史学家一种关于电影的商品地位的信息:它的"生产价值",以及都有哪些演员和工作人员参加过这部影片的拍摄。但看电影却不可能揭示生产、发行和放映等事务。影片本身几乎没有告诉我们生产方式、组织结构、市场状况、经营决策或劳资关系方面的情况,就如仔细考察一条肥皂对研究个人卫生工业也提供不了什么资料一样。

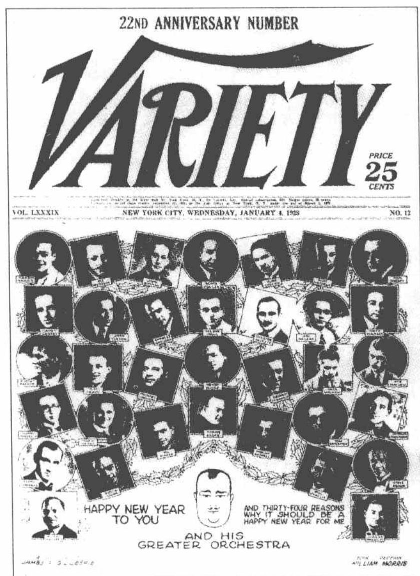
一些历史学家认为,利用非影片资料的主要问题在于,它们同美学电影史的原始文献——影片一样,并不具有与生俱来的客观性和不可辩驳性。"客观的"影片资料与文过饰非的公司档案或行业报刊之间的两分法是一个虚假的两分法;文本变体问题就表明,馆藏影片拷贝作为历史证据也常常不是那么十分明确。在历史研究的任何分支中,没有什么"好"资料和"坏"资料之分,有的只是资料受干预程度的不同和复杂程度的不同。

就电影工业史的研究来说,两个最重要的资料源是公司档案和行业报刊。在研究美国电影制片厂的历史时,接近公司档案一直是特别令人恼火的问题;所涉及的公司(例如派拉蒙公司、华纳兄弟公司和哥伦比亚公司)从来就是一些企业单位,不是图书馆。与资料馆不同,它们既不寻求、更不想从事学术研究。但近十年来,情况已有所好转。例如,理查德·希克尔等史学家已被允许接近迪斯尼公司的档案。1968年,联美公司把自1919年公司建立到1951年公司出售这一期间的所有涉及电影发行方面的文件(5000立方英

尺)捐给了威斯康星大学(麦迪逊)电影与戏剧研究中心。爱迪生公司的文件也对新泽西州奥林奇的国立爱迪生纪念馆的学者开放了。几年前,在一家银行的地下室里发现了几箱比沃格拉夫公司的档案。从那以后,这些存放于现代艺术博物馆的档案便对历史学家们开放了。

并非所有的公司档案都是秘而不宣的;有些档案就是公开的资料,如年度财政报告、为股东写的经营报告以及美国证券交易管理委员会所要求的其他种类的金融资料。有些文件作为许多涉及电影公司和个人的诉讼案或政府调查的结果也已为人所知了。在专利纠纷、反托拉斯诉讼、版权争议及其他民事案件中,审判纪录文本的公司文件部分就积累了几千页之多。即使如此,这种资料也常常不易找到,此外也没有供电影学者随时查找的索引。然而,与私人公司的档案不同,法庭记录和政府档案对任何不怕麻烦前来寻找它们的人都是开放的。当然,法律文件总是为一方利益服务,因而远非公正。但这些文件对电影史研究的有用性并不内在于这些材料本身,而是依赖于史学家提出的历史问题的性质与研究者估量及分析资料的技能。公司档案有时未必靠得住,而在调查电影工业的国会各委员会面前提交的证词却往往能提供对电影工业实践的透视以及这一工业为自己所作的辩护。自二十世纪十年代以来,美国参众两院各委员会曾屡屡举行关于美国电影工业的听证会。所汇集的证词总计达几千页之多。虽然其中有些证词只是与被审查的行业实践略微相关,但它们尽可以让公众去反复推敲而不像法庭档案那样,收录于缩微胶片之上仅供国内的学生和历史学家使用。

自从十九世纪九十年代电影技术在美国第一次投入商业开发以来,电影在经济、社会、技术,甚至是美学上的发展一直遍布娱乐界各种报纸的版面。由于电影上映于杂耍剧场(1896 年左右),所以像《纽约戏剧镜报》和《纽约剪报》这样的戏剧界报纸便首先注意到了早期影戏。当美国首家演艺界出版物《综艺》于 1905 年问世时,它立刻把电影置于自己的报道范围之内——此外也包括正统戏剧、马戏、杂耍和滑稽戏。当电影成为一种有着自身放映渠道的独立娱乐形式时(1906 年左右),电影工业的规模戏剧性地扩大时,《电影世界》(1907)便开始专门效力于电影业了。较晚加入电影报刊行列的还有《电影信使》、《电影日报》和《影戏》(后者是行业报刊与影迷杂志的结合物)。



2-10 1928年1月4日创刊22周年的《综艺》(*Variety*)封面。《综艺》是拥有百年历史的美国权威电影杂志,被誉为"好莱坞圣经"。

行业报刊本身虽代替不了公司档案,但它们仍是电影史学家的有益工具。它们大概是如今最易获得的关于电影机构的资料了。比如《综艺》(1905年至今)、《电影世界》(1907—1927)和《电影论坛》(1915—1950)现在全能在大学图书馆的缩微胶片上找到。这些行业报刊与它们报道的事件处于同一时代,因而为电影机构的历史提供了一个基准年表。它们是企业领导人言论资料的重要来源,它们还经常报道制片厂的生产计划。因为行业报刊是为从事电影工作的人出版的,所以它们也专门报道一些发生于电影界外部但又与电影业有利害关系的事件。比如相关企业的发展、国家或州对电影有影响的立法活动、专利纠纷和技术发展。像任何一种历史文件一样,人们不应盲目地相信它们,但也不该无视它们。

没有一个从事过大量电影史研究的人会否认我们的专业领域中存在着严重的资料问题——电影史著作的读者们经常关心的问题,你现在还应想到,大量有关电影史的学问有待学者们去做,为此他们应利用那些能立刻为其所用的资料。此外,传统资料的缺乏或难于获得也应促使历史学家向不寻常的地方(甚至是异国)去寻找证据。

从历史的观点看,电影最让历史学家着迷和兴奋的方面就是自十九世纪九十年代以来电影作为艺术、社会、技术和经济关系的一个体系与各民族文化的许多不同方面相互交叉的程度。这些交叉点意味着电影也适合于其他种类的历史研究,同时也意味着我们可以从这些领域中汲取方法并获得资料。作为一种消闲活动,看电影属于娱乐史;作为一种工业,电影又进入商业史;作为建筑,电影院引起建筑史学家的兴趣;作为城市生活的一个方面,

电影亦得到城市史学家的关注。

近年来媒介技术的发展使电影更容易为人们所看到，这也给了我们以很大激励。原来获得影片拷贝要花几千美元(还是 16 毫米的),而现在录像带和激光视盘则将这一花销降低到 15 美元(就能看到上面录制的影片)。以这些新形式出现的影片数量逐年增多。闭路电视系统服务项目的扩大也使我们更容易看到影片。除了地方商业电视台和公共电视台播映的正式节目外,在有些销售市场还可以预订一些“无删节和无广告”的电视频道(如家用电视节目公司),以及一些独立的商业“卫星电视”(主要播映故事片)。视频节目的激增虽解决不了电影史学家的影片来源问题，但对某些种类的电影史研究来说,还是有所裨益的。

因此,我们不想对着凝成一团的硝酸片痛哭不已,我们宁愿强调每个历史学家都可能碰到的研究机缘。即使我们的领域面临着证据难题,电影史中也有足够的可研究的论题供学者们为了预期得到的未来而辛勤耕耘。正如我们将在第四章中看到的那样，还有大量的电影史基础研究尚待我们去利用当地可以得到的资料来加以完成。

Chapter 3

阅读电影史

READING FILM HISTORY



正如第一章所指出的，写史并不是对事实的消极传达，而是一种积极的判断过程——史学家与其使用的资料之间的抗衡。同样，读史——在此指电影史——亦不应看作是纯粹的接受过程，而应看作是一种质疑活动，即读者与史学论点之间的抗衡。本章将讨论有关阅读电影史的若干论题。尽管这些论题主要适应于一般的通论式著作，但它们也可以应用在更特殊的研究中。本章把第一章讨论过的编史学的一般关注点与第二章所考察的电影史写作的特殊之处联系起来，并以对早期电影史写作的个案研究作为结束。

3.1 叙事的电影史

许多历史分析和几乎所有电影通史都是以叙事形式表述的。因而电影史就成了由电影史学家讲述的一个故事。戴维·波德维尔和克里斯琴·汤普森把叙事界定为"顺时发生、有因果关系的一连串事件……一段叙事以一种情境开始；一系列变化按一定的因果关系而发生；最后，一种新的情境出现，从而结束这段叙事"。[1] 我们已经习惯于把历史和故事联系在一起（从词源

[1] 戴维·波德维尔和克里斯琴·汤普森：《电影艺术导论》（马萨诸塞，雷丁：艾迪生—韦斯利，1979），第 50 页。

学上讲,这两个词的确有联系),以至于它们有时可以替换使用。比如,亚瑟·奈特就在他的电影史著作《最生动的艺术》一书的导论中声称,“既然我要讲的故事是关于一门艺术之发展的,那我首先就要大讲特讲那些操纵摄影机的人们,而这通常就被看成是电影史”。托马斯·博恩和理查德·斯特龙格伦的《光与影:电影的历史》一书也“讲述了一个关于影响艺术表现的那些经历……和影响一种工业之发达的那些经历的完整故事”。[1] 大多数电影通史,无论其是否清晰地表述了事实,都是试图“讲”电影的“故事”。这个故事也许是“关于”电影艺术形式的、电影工业的、电影文化产品和(或)电影技术的,但它通常都是一个以电影机器的发明为开端并结束于现在的故事。

把历史的叙事成分加以组织(按编年顺序安排有因果联系的事件)是一个广泛为人接受并且往往给人以启示的史学策略。然而,由于许多电影史著作都只用叙事体写作,因此应该指出,适合于一个好故事的品质不一定也适合于历史。在电影史写作中,当我们将传统的虚构叙事程式凌驾于扎实的历史分析之上时,以及在阅读电影史中,当我们把对好故事的期待凌驾于我们对历史学家提供可靠论据的期待之上时,困难便出现了。显而易见,当我们读一本间谍小说或看一部好莱坞影片时,我们所期望的并不仅仅是“把有因果联系的事件顺时排列起来”。我们期望看到施动或受动的人物。一个有着明确起承转合的情节以及故事中提出的所有疑问或谜团的解决。我们不期望发现人物行为动机或因果关系中的断裂或疑点,我们也没有理由去问讲故事的人怎么会知道与我们有关的事物或者他(她)是否可以信赖。同虚构故事的读者相反,作为电影史读者,我们应该时时意识到叙事结构是被历史学家强加于历史现象之上的。传统的叙事有明确的起承转合,一切都为了取悦于我们并使我们激动不已,但电影史资料并不能很方便地成为这种传统叙事。

传统的虚构叙事常常围绕着一组人物间的争斗而展开,读者会明确同

---

[1] 亚瑟·奈特:《最生动的艺术》(纽约:新美国文库,1959),第5页。托马斯·博恩和理查德·斯特龙格伦:《光与影:电影的历史》(纽约州华盛顿港:阿尔弗雷德出版公司,1975),第15页。对叙事体历史著作的考察绝不仅限于电影史。海登·怀特在他那部有关十九世纪欧洲的、影响深远的研究著作中,把历史著作当作“它表面所呈现的那个样子,即以叙事散文话语为形式的文字结构”来讨论。参见他的《元史学:十九世纪欧洲的历史想象》(巴尔的摩:霍普金斯大学出版社,1973)。

情于一方，而另一方则被读者当作丑恶的或不配“幸福地活下去”的人而加以摒弃。电影史有时也会被演绎成一种包括英雄和恶棍的故事。美学电影史尤其潜藏着把叙事作品中对人物的描写同对历史事件中个人作用的历史阐释混淆起来的危险。在美国电影史中，电影创作者通常在一种大经济机构的环境里工作，人们很容易把他们看成是同没有艺术感觉的、贪婪的电影巨头的实利主义相对抗的浪漫艺术家。例如，刘易斯·雅各布斯在分析 D. W. 格里菲斯对拍摄更长影片的渴望时写道：



3-1 格里菲斯(D. W. Griffith)在《一个国家的诞生》片场。他不仅全盘负责创作，连所有杂务都包了下来。这部巨片耗资 11 万美元，成为美国影史上第一部真正意义上的电影长片。

> 当时格里菲斯被随意把一部影片的长度限制为一本激怒了。要展开一个完整的故事，一本根本不够。这一限制妨碍了情节发展，削弱了情节的分支，同时也阻挠了对更深刻的主题的选择……鲍特早在 1903 年就不得不向疑虑重重的老板保证，公众是会坐着看完一本长的影片的。像鲍特一样，格里菲斯现在也被迫同不愿把影片增至两本的比沃格拉夫进行斗争。[1]

历史人物向叙事角色的转变往往掩盖了复杂的历史因果关系问题。他们有时的确是以多种方式获得有意义的历史结果的。在电影史中，他们曾发明机器、决定买卖，或是导演影片，这些活动无疑对电影史进程产生了影响。然而，他们只能在特定的历史环境中做到这些事。在美国电影业这样一个庞大而复杂的机构中，每个创新都是对一系列经济的、美学的、技术的或文化的力量的响应。与之相比，个人的影响要小得多。因此，埃德温·S·鲍特是“故

---

[1] 刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》(纽约：师范学院出版社，1939)，第 112—113 页。

事片之父”以及他“改造了电影艺术”(刘易斯·雅各布斯语)[1] 的说法并不能很好地解释叙事电影为何在美国成为主导电影形式这一问题。无论如何,这种说法把早期美国电影史的“讲故事”现象看得过于简单了。

把早期美国电影史中的历史变革简化为个人天才的说法之所以流行,原因之一是有些导演的作品侥幸没有变成发生化学变化的胶片残渣,而他们的一些同代人的影片(如果不是全部,也是大部分)则未能存留下来。幸有国会图书馆的尽心保护,格里菲斯的许多早期作品以及所有的后期故事片才得以存留至今。但格里菲斯的大多数早期同行就没有那么幸运了。我们再也无法将格里菲斯的早期作品与他的同辈导演 J·瑟尔·道利、悉尼·奥尔科特或乔治·罗恩·塔克等人的同期作品作以适当的比较了。因为他们的影片留下来的太少了。格里菲斯是美国的美学电影史中的重要人物。他一出道,便为当时的评论家们所承认。但是,对他的巨大作用进行评估(例如亚瑟·奈特认为:“〔他〕利用发展到那个时期的、尚不完备的电影制作元素,独立将它们变成一种比戏剧更细致、比文学更生动、比诗更感人的媒介。”[2])一定要考虑到其他导演的影片所剩无几这一历史条件。

传统的虚构叙事要求我们“悬置我们的怀疑”,将所述故事的“真实”和叙事者对有关事件的认识看作是理所应当的。我们的注意力被引向故事的世界而不去考虑故事是怎样讲述的和被谁讲述的。在读史时,我们情不自禁被当作历史来讲述的故事所吸引,以致忽略了虚构故事讲述者巧妙回避的那些编史学问题。一个历史学家当然有权将历史事件当作故事来讲述,但作为读史的人,我们也有相应的权力随时随地向他(她)提问:“这段叙事有何根据?”即使两个事件之间的关系叙述得合情合理,我们也一定要问:“这种说法有历史证据吗?”

叙事形式的电影通史给读者了解叙事背后的史学论点造成了严重的障碍。在许多通史著作中,被当作历史叙述之基础的证据,其数量和性质无论从正文本身,还是从脚注和文献目录的参考文字中都很难确定。判断任何一

---

[1] 刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,第 35—36 页。

[2] 奈特:《最生动的艺术》,第 31 页。

种史学论点优劣的标准之一是看支持其结论的有关证据的多寡和分量。在电影通史著作里，缺乏脚注和详细的参考文献往往使人无法将结论回溯至它们的证据之源。解决好这一问题就需正视这样一个事实：与其他历史学科中的通史著作不同，电影通史并非基于堆积如山、论题集中的书籍、专题论文、期刊文章以及其他一些基础研究，虽然这些东西多少年来一直为人们所积累、审阅和评论。

作为一门学科，电影史仍处于它的幼年期。至今所产生的基础研究的数量与其他史学分支相比简直微不足道。例如，某部欧洲政治通史提供的一些结论或许就是应用无矛盾原则（见第一章）得出的结果。换言之，这位通史作者提供了一种阐释作为自己的结论，而这种阐释已为有着不同哲学观点并研究过同样现象且在所讨论的论题上取得一致见解的一些历史学家确认过了。在电影史研究中，这种例子极为罕见。无论如何，大多数电影通史并不依据上述作者所作的那种范围广阔、内容详细的基础研究。大多数电影通史著作的作者固然从事着某种新的研究，但他们往往依赖其他通史著作来得出自己对许多电影史现象的阐释，而那些通史著作本身又是基于另一些通史著作的。有分量的参考文献的缺乏以及通史的叙事形式常把一些未加检验的通则当作已为人们所接受的历史“事实”而给予它们名实不符的地位。明确这一点，看到近年出版的很多基础研究著作修正或驳斥一些通史中得出的结论就不会令人惊奇了。

一些电影史学家可能会同意上述对通史著作在处理证据和解释问题时常常采取的满不在乎态度的批评，但他们也会为叙事或描述的电影史与阐释或批评的电影史之间的区别而争辩。他们把前者看作是对电影史“时事”的有根有据的编年记录的确定，而后者只是一种将解释模型应用于编年记录的附属工作。他们认为，把事件说清楚不仅是第一位的，而且可以同个人的阐释分离开来。无论如何，很难理解电影史怎样才能巧妙地分成两部分：一方面确定“所发生的事”，而另一方面说清楚“为什么发生”。二者无疑属于同一种工作。在叙述电影史事件时所利用的解释模型可能会隐含不露，因而难以准确说明，但是对值得记叙之事件的选择以及将这些事件在叙事段落中理顺则均属阐释行为。

3.2 阅读电影史

要成为一个有鉴别能力的电影史读者,首先碰到的问题是态度和期待。电影史学家并不提供无可置疑的真理和对事实的唯一阐释,而是为读者呈现一个论点,即一个特定事件可能是怎样发生的以及随之可能产生的后果。每当浏览一部电影史著作时,我们实际上总是想要作者说服我们相信他(她)的论点是正确的。因此,作为钻研历史著作的读者,我们不应该是被动的接受者,而应当是处处生疑的质询者;只有在详细考察该著作的价值之后,才能为作者的阐释所说服。

想要在读史中有所收获,我们就必须作详尽的阅读。特别是在阅读电影通史的过程中,有时必须使该著作"非叙事化",扯断故事线,看看这一研究在史学上和逻辑上是否和在叙事上一样讲得通。叙事不是唯一的或(不一定是)最恰当的电影史解释模式。叙事模式的中心关注点——最终发生了什么——必然着重于一组顺时间发展的有限的人物和事件,并且会限制对历史现象之复杂性的思考。

许多年来,社会科学家和物理科学家已经利用了一种非叙事的形式来陈述研究结果。这种形式也曾发现于一些基础性的电影史研究中。它基本上包括(1)研究课题的陈述,(2)对处理这一课题的相关文献的评论,(3)提出需要解答的特定研究问题或需要检验的假说,(4)讨论所运用的方法,(5)提出研究得到的论据,(6)根据论据得出的结论,(7)表明由这一研究引发的进一步的研究走向。这种非叙事的历史写作模式提倡在准备从事一种特定研究时详细考察已有的背景研究的性质和范围。研究中运用的方法、引用的文献来源以及基于这些来源所得出的结论的正确性。非叙事的历史写作模式不把历史学当作一个预知的和封闭的故事来加以叙述,而是把历史揭示为一种连续不断地构设问题、搜集材料、建立理论和展开论争的过程。

3.3 阅读即质疑

简单讲,从阅读电影史中获益最多的方式是提出中肯的问题。对于任何一部电影史著作,人们可能提出的问题有:

一、作者能在多大程度上确定研究的性质和范围?

每部历史著作写的都是某些事情,没有一部历史著作能把所有事情写进去。著作的主体材料应以某种方式加以限定,以使读者知道该书所实现的特定构想以及提出的特定问题。进一步讲,读者有权去问研究的某些界限——特别是编年界限和地域界限——是怎样决定下来的。历史研究的每个分支都要处理历史分期问题:把历史划分为较小的时间单位——朝代、时代、时期或年代。按照西方习惯,历史时间是以年、十年和世纪(百年)划分的,但对大多数史学论题来说,这些划分是很随意的。

历史现象通常并非与十年或百年的时间段相吻合。例如,标题为"二十年代美国电影"的一本著作应该举出有关理由来说明,这项研究为何要以1920年为开端并在1930年打住,而不是取1914—1927这个时间段。实际上,很多强有力的事例证明,后者才标示着美国电影史上一个独具特色的时期。1914年爆发的第一次世界大战对美国电影工业产生了强烈的影响。这一年也多少标志着长故事片之于电影业的标准地位的确立。而1927年则标志着默片时代的结束和有声长故事片的商业成功的开始。进一步讲,有的时间段可能与电影史的某个方面相关,但这个时间段却不一定与电影史的其他方面相关。例如,1927年在美国的技术电影史上无疑是个分水岭。然而,在对社会问题的表现上,1926年的无声片与三十年代早期的有声片的共同点要比后者与1934年以后制作的影片的共同点多得多,因为在1934年,制片法典执行委员会(PCA)开始更为严厉地实行自审制度了。

二、历史学家怎样分析历史变革,这些分析性解释又是依据哪些假说?

所有历史学家都是以某种方式来解释变革的,而且在特定著作中通常有一种界定论点的范型。电影史学家无论在哪一种范型之下进行研究,都会在解释历史变革时依据特定的假说。仅举一例(第七章中将就此例展开讨

论），社会电影史学家的先驱齐格弗里德·克拉考尔认为,1919—1933 年间德国电影在风格和内容上的变化源于德国人民心理倾向的变化。在那个混乱时期,德国人的希望与恐惧交错更替,而电影的相应变化也反映出“在某种程度上扩展于潜意识中的那些深层集体心理”。[①]在他的文章里的许多假说中,有两点没讲明,(1)是否能说人类群体有“集体心理”;(2)历史学家是否能够确证整个国家的希望和恐惧,并因此能以任何有意义的方式论及“德国人民”。尽管如此,克拉考尔还是相当清晰地运用了他的方法。大多数电影史著作很少直接呈现所运用的解释机制。只有聪慧的读者才会将它们梳理出来。

三、历史学家怎样分析历史上的停滞期,这些分析性解释又是依据哪些假说?

电影在十九世纪末诞生以来所发生的巨大变化掩盖了下述事实，即电影史的某些方面长期以来一直抵制着变革。分析变革是历史学家分内之事。同样,他(她)也需说明有些东西为什么没发生变化。如果人们采取头几章勾勒的系统观点来审视电影，那么对停滞期的解释就会是一个特别令人关注的问题。假定电影是一个由各种相互作用的成分组成的复杂实体,那么从逻辑上讲,我们会期望,如果系统的一个部分发生变化,整个系统便会随之改变。对此人们怎么能只说明一种成分中的变化,而不顾及其他成分中的停滞呢？情况很可能是,系统中其他成分的变化实际上发生了,但由于考察的草率而没有发现它们。或许系统的各成分间没有直接的关联,它们在历史发展中本来就是不平衡的。情况也可能是,电影系统的某些成分本身就能够“消解”其他成分的变化所产生的效果。例如,戴维·波德维尔、珍妮·斯泰格和克里斯琴·汤普森就认为,好莱坞电影风格尽管在二十年代到六十年代之间多少有点变化,但从根本上讲它没有改变。当然,这一提法并不涉及电影技术、观众和经济结构的变化。[②]他们和其他电影史学家目前正以意义深远的变革为例,对历史的表面均衡进行分析。

[①] 齐格弗里德·克拉考尔:《从卡里加里到希特勒》(新泽西州普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1947),第 6 页。

[②] 戴维·波德维尔、珍妮·斯泰格和克里斯琴·汤普森:《古典好莱坞电影:1960 年以前的电影风格和生产方式》(纽约:哥伦比亚大学出版社,1985)。

四、历史学家提出的结论和概括是否合乎逻辑？

史学是一种论证形式。它凭信念提出主张，并用一种或多种理由来支持这一主张。当论证中出现了"因此"、"所以"、"随之"、"结果"等词语时，就说明论证人正根据事先给定的理由作出结论。正如哲学家门罗·比尔兹利已经注意到的，"当我们因同意一个陈述而被要求对另一个陈述也表示赞同时，简言之，当有人试图让我们相信某种事情时，我们总会提出下面这个问题：其理由是否足以使我们信服"。[1]（着重号为原文所有）就像前文所指出的，由于缺乏文献记录，因而在电影通史著作中很难看到一般性结论与具体证据之间的关系。但在许多情况下，读者可以问：后面所作的结论在逻辑上是否与前面提出的结论相符。这一问题的另一种提法是：从相同的材料中能够产生同样合乎逻辑的另一种结论吗？

五、用于研究的资料源有哪些？

很不幸，这一问题目前多适用于一些论题集中的大部头著作和期刊论文，而不太适用于大多数电影通史著作。因为许多电影通史著作都不标明用于支持某个一般性结论的证据来源。历史学家常常只是区分出第一资料源和第二资料源。第一资料源是指成为所研究事件的一部分或结果的那些东西；第二资料源是对于那个事件的评论或晚些时候的报道。这种区分虽然有用，但它不应阻止我们正视这样一个事实：即使有"最"第一手的证据，历史学家也不可能做到"纯"。我们所能得到的关于过去的信息是以各种方式被过滤或介入过的——一方面由于时光流逝，但更为经常的是由于人们的意识。读者有权期望历史学家利用所能得到的"最好的"或最少被介入过的资料源。进一步讲，读者有权期望历史学家将所能得到的全部有关资料用于正在进行的研究。对读者来说，一种特定解释中是否用的是"最好的证据"是很难断定的，但是在比较各种历史解释时，对标明的资料源进行一番细致的分析还是非常有帮助的。

---

[1] 门罗·比尔兹利：《直线思维》（新泽西，恩格尔伍德·克利夫斯：普伦蒂斯—霍尔，1970），第11页。比尔兹利的著作恰切介绍了一般话语的逻辑。有关著作还有史蒂文·贝克：《逻辑原理》（纽约：麦格劳—希尔，1965），斯图尔特·蔡斯：《直线思维指南》（纽约：哈珀和罗，1962），霍华德·卡亨：《逻辑和当代修辞学》（加利福尼亚，贝尔蒙特：沃兹沃斯，1976）。

仅凭表面价值便接受电影通史著作中未经证实的结论是很危险的。“清场节目”说被不断重复引用便为说明这种危险的原因提供了一个很好的例子。大多数美国电影史学家都认为,虽然电影于1896年开始引进时在杂耍剧场受到过大众的广泛欢迎,但观众不久便对只拍摄运动物体的影片厌烦了。没过几年,观众对杂耍剧场上映的影片深恶痛绝,以至于电影基本上变成“清场节目”了(“清场节目”是在全部演出结束时安排的一种很乏味的节目,用来迫使观众退场)。尽管自二十年代至今这种观点一直存在,但它基本上是未经证实的,而且它模糊而不是澄清了电影放映初期的一些问题。对现存的杂耍剧场经理报告和1896—1903年这一时期剧场的商业出版物的考察表明,对电影的新奇感在几个月后的确减弱了,但电影从未降至到处遭人鄙视的程度。事实上,当电影已能成为主要新闻事件时,电影放映常常被抬至“赚大钱”的地位。正是由于一些通史著作对另一些通史著作因因相循,“清场节目”说这一简单化的历史结论才得以流行半个世纪之久。[①]

六、作者引用的证据足以支持他提出的阐释吗?

做研究工作的人都知道,把脚注或参考文献归入证据之列本身并不能给某种史学论点增添可信性。正如历史学家戴维·费舍尔所指出的,“历史中的每个事实都是对一个疑问的回答。对回答问题B有用的、真实的和充足的证据在回答问题A时就可能是无用的和虚假的。一个历史学家不仅要澄清事实,而且还要证实已经清楚的事实”。[②]迈克尔·钱农在他的著作《惊梦:英国电影的史前期和早期历史》中就引用了原英国音乐厅的一位早期电影放映商的回忆录以支持他的一个观点。他认为,一些音乐厅的表演者曾对机械新玩意儿侵入音乐厅舞台表示敌意:

> 当时……我们从一块透明的银幕后面放映〔电影〕……银幕上面满是水渍和油印……我记得……我们一直挨玛丽·劳埃德〔一位广受欢

---

① 对清场节目说的讨论,参见罗伯特·C·艾伦:《杂耍与电影1895—1915:对媒介间互动关系的研究》,以及《反对“清场节目”说》,载《广角》第3期(1979年春季号),第4—11页。

② 戴维·H·费舍尔:《历史学家的谬误:探讨历史思维的逻辑》,第62页。

迎的音乐厅艺员]的怒声责骂。那是因为她的节目排在电影放映之后，而我们总把舞台搞得湿乎乎的，对此她表示了强烈的反对意见。她一骂起人来可真够厉害的。

对此钱农加了一笔："顺便说一句，请注意，电影的票房收入在不到两年的时间里就已跃居仅次于头牌舞台艺员的地位了。"[1]或许可以说，钱农相当公正地利用了这段回忆录来支持下述几点：(1)电影曾在音乐厅里放映，(2)有的音乐厅曾采用半透明的银幕来放映电影，(3)至少有一位音乐厅的艺员对排在电影放映后上场演出以及电影放映把舞台搞得乱七八糟而感到愤慨。然而，我们也请读者注意，钱农对这段参考文献的进一步利用——即说"电影的票房收入在不到两年的时间里就已跃居仅次于头牌舞台艺员的地位了"——并不是公正的。上述引文虽然表明，当时的电影放映至少在节目顺序上先于玛丽·劳埃德的表演，但它并未表明电影的重要性在票房上与节目的编排有关。事实上，音乐厅同美国的杂耍剧场一样，并不按节目的重要程度和受欢迎程度的渐升顺序来安排演出，尽管"明星"总是最后在压轴节目中出现。由此而言，从钱农引用的证据中并不能推衍出那个时代电影在音乐厅节目编排中受欢迎的程度或重要的程度。

最初在第一章里提出的一个问题显然没有列入上述问题表，那就是：历史学家的文化品质以及他(她)在文化中的位置是怎样制约某部电影史著作的写作的？这一问题与上述问题分开并留至最后才讲有两个原因。第一，本章前面所讨论的问题，包括论及叙事形式的历史著作的问题，往往通过考察著作本身就能够回答了。详尽阅读会逐渐揭示出电影史学家是怎样利用证据的，他(她)看到了哪些因果机制在起作用，以及该著作的哲学定向。第二，电影史学家与其文化的关系必然把读者带到著作之外。而且同详尽阅读相比，考察文化在电影史写作中的作用也更曲折和复杂。文化不仅在立场上而且也在推论、强调和删节上影响着历史写作。下面的个案研究将表明，如何"打开"两部影响广泛的电影史著作以及怎样读出它们的文化倾向。

---

[1] 迈克尔·钱农：《惊梦：英国电影的史前期和早期历史》(伦敦：劳特利奇和基根·保罗，1980)，第132页。

3.4 个案研究:第一批美国电影史学家

在美国,电影史写作的历史始于下面两部著作:罗伯特·格劳的《科学的戏剧》(1914)和特里·拉姆齐的《一百万零一夜》(1926)。这两部著作今天仍能引起我们的兴趣不仅仅因为它们是"头两部",而且也因为后来的电影史著作特别依赖它们对美国电影起源及早期发展所作的分析。格劳和拉姆齐不单是建立了电影史的有关"事实",他们还用他们选入与排斥的东西、用他们对特定事件、影片和人物的强调为以后的历史学家确定了电影史题材的范围。

格劳和拉姆齐对于建构电影史的认识是受他们各自的写作与出版的历史语境影响的。在今天,无论读解这两位历史学家中哪一位,都须阅读一部从某一组历史环境中扭曲而出并尴尬撞进我们的历史环境的著作。这里所要尝试的是一种关于这两部著作问世之语境的"考古学"——从法国历史学家米歇尔·福柯那儿借用一个术语及方法。[1] 我们特别要将这两部著作置于它们所处的更大的话语语境之中,即置于有关格劳和拉姆齐在其著作中处理主题的更大的思考与写作(话语)的实体之中。

在格劳和拉姆齐写作时,他们并不知道有没有与他们的工作有关联的其他电影史著作(拉姆齐在工作了数年之后才与格劳建立联系)。同样,他们的读者也没有把这两部著作当作电影史著作——一个他们从未接触过的话语种类——来接受,而是把它们当作有关演出业、艺术、技术和功成名就的人们及其业绩的著作来看了。因此,正是在这些论题所创造的话语空间之

---

[1] 在《事物的秩序》(纽约:朗东出版社,1970)一书中,福柯从事于一种科学史的考古学——不是研究科学的历史进程,而是考察特定时代支配科学话语和写作的大范围的无意识"规则"层面。福柯解释说:"我想知道应对科学话语负责的主体[作者]是否在他们的处境、作用、感知能力和实践的可能性中由支配甚至征服他们的条件所决定。简言之,我试图不从说话个体的视点,也不从他们言说内容的形式结构的视点,而是从这种话语中起作用的规则的视点来探讨科学话语;是什么条件使林奈(1707—1778,瑞典博物学家。——译者)……不是去理顺他的话语并达到一般而言的真实,而是在它被写下来并能为人所接受的时候提出它来,以实现其作为科学话语的价值并投入实际应用……"(第 xiv 页)

中,《科学的戏剧》和《一百万零一夜》才得以产生并为人们所消费。对这两位作者和他们的读者来说,电影史是上述传统话语的汇聚点。另需思考的是这两部著作的出版环境,因为书籍出版的经济环境对于这两部书的写作与呈现给公众的方式有着很大的作用。

3.5　总看法

在为电影著书立说之前,罗伯特·格劳曾是一位戏剧经纪人,也是一些歌剧、戏剧明星的私人经理。1910 年,他转而成为自由新闻记者,为行业报刊和一般性报刊撰写演出业各个方面的文章。格劳声称,仅在 1915 这一年里,他就发表了 500 篇文章。[①]

在《科学的戏剧》一书中,格劳着重描写了一些个人对"电影业总进程"的贡献。他将电影机器的发明者、电影导演、演员和剧作家,尤其是那些电影企业家,纳入这一范畴。许多章节都是名人传略和个人经历。我们看到,马库斯·洛的成功可以归于一种"颐指气使却又很有魅力的个性"。还有戴维·霍斯利晋升至电影生产的显要地位"皆因他能在不断受挫中保持金刚石般的坚强"。[②] 该书中处处可见那些名人亲自写给格劳的信的摘录,其中详述了他们的成就。

《科学的戏剧》一书把历史作为一些伟人的英雄行为的结果呈现给我们。对格劳来说,电影史是电影艺术趋于完善的必然进程。正是那些预见到电影总有一天会胜过舞台表演而成为一种戏剧化的媒介、一种对公众趣味的直观认识的人们以及他们对自己的计划必将实现的坚定信念引导着电影史从一个发展阶段走向另一个发展阶段。在格劳的叙述中,经济上的成功往往成为对他们所作努力的报答。

[①]《格劳致乔治·克莱因的信》(1915 年 5 月 3 日),载《乔治·克莱因文集》(国会图书馆手稿部),后文称《克莱因文集》。

[②] 罗伯特·格劳:《科学的戏剧》(纽约:百老汇出版公司,1914),第 11、19、35 页。

在格劳对电影史的分析中,名人的个性占有突出位置。同时,诸如贪得无厌、狡诈、自私等负面品质在他对电影史中天才人物的描写中几乎消失得无影无踪。在格劳写这本书的时候,电影工业正陷于电影专利公司(即爱迪生领导的保守的电影公司和比沃格拉夫公司)与“独立制片公司”(即卡尔·莱姆尔和威廉·福克斯领导的制片、发行、放映联合体)之间持久而艰苦的经济斗争之中。格劳拒绝在这一重大问题上表明立场,也不指责哪一方的动机。他断言,所有竞争者“在电影的发展中都从事着建设性的先驱工作”。[1]

特里·拉姆齐是作为一个报社记者开始其专业生涯的。当格劳的《科学的戏剧》一书于 1914 年出版时,拉姆齐还只是负责《芝加哥论坛报》连载小说版面的一个编辑。在 1915—1917 年间,拉姆齐就任互助电影公司的宣传主任。此后他曾在好几家电影公司中担任类似职务。1921 年,他受詹姆斯·夸克的指示,开始为《影戏》杂志撰写一系列电影史方面的文章。这些文章经修改和扩充之后,以“一百万零一夜”为书名于 1926 年由西蒙和舒斯特出版公司出版。

在该书的序言中,拉姆齐声明自己是非常客观的:“在电影界,我既没有有权势的朋友也没有有权势的敌人可以影响我对这个故事的讲述。”他采取的是新闻记者的立场;他的目标是“完整地报道一门新艺术——电影——的诞生”。[2] 与格劳不同,拉姆齐不仅在搜集重要人物的言论证据上煞费苦心,而且也在寻觅文字证据上不辞辛劳。这些证据包括私人通信、公司档案和司法案例。拉姆齐的书名选自山鲁佐德的故事。这位阿拉伯传说中的少女每夜不重样地为国王讲述一个故事,以延缓她的死刑。和她一样,拉姆齐也是一个讲故事的人。他的书中有 81 章与“故事”有关,这些故事串在一起便形成了美国电影的历史。

他的故事中的英雄大多是技术巨匠和工业巨头,如埃德沃德·慕布里奇、E. J. 马莱、托马斯·阿马特、杰西·拉斯基、卡尔·莱姆尔、威廉·福克斯,更不用说托马斯·爱迪生了。书前的空白页上有爱迪生的题字及签名,背面印

---

[1] 罗伯特·格劳:《科学的戏剧》,第 111—112 页。

[2] 特里·拉姆齐:《一百万零一夜》(纽约:西蒙和舒斯特,1926),第 vi、xi 页。

有他的肖像。书中记述爱迪生早期电影实验的那章的题目便是“在奇才的屋中”。爱迪生在拉姆齐的著作中是作为那个时代最杰出的人物出现的：他是一个不知疲倦并最终实现其“夙愿”（电影）的发明家。拉姆齐甚至支持爱迪生关于电影技术的开发权只属他一人所有的偏执看法（而这种看法很久之前就已在法律上被否定了）。[①] 像格劳一样，拉姆齐显然赞同所谓“伟人”论的史学观点，即相信历史是由那些其才华超越了历史环境常规约束的杰出个人富有灵感的行为创造的。

对拉姆齐来说，电影的历史意义就在于它是一种崭新独特的艺术形式：“世界历史上头一回……一门艺术能在如此简短的时间里萌芽、成长、开花，以致人们只需袖手旁观就可以了。”拉姆齐进而将电影艺术史和电影工业史看成是同一个故事的两个方面：“所有艺术和所有工业都是相同力量的产物。”将艺术、工业和技术浓缩成一种单一现象的做法有助于解释下述事实：拉姆齐声称他的书讲述的是一门艺术的历史，而他却用了 833 页中的头 300 页来讨论 1896 年之前电影技术的历史。

上述两部著作也有一些不同之处。拉姆齐的著作更全面，而格劳在《科学的戏剧》的开头便声明，他将跳过电影史中较为人知的方面而着重展现同样值得称道的另一些方面。尽管如此，两人在关于电影的本性和电影史的一些基本观念上还是一致的：

> 一、电影的艺术史、技术史和工业史未被看成是分立的论题，而被看作是同一现象的不可分割的部分。因此，发明家、企业主和电影创作人员得到了同样的承认和对待。
>
> 二、电影首先是一种通俗艺术形式，因此一部影片的艺术质量与其对观众的吸引力是成正比的。
>
> 三、电影史就是关于电影不可逆转地稳步走向技术完善和艺术完美的故事。
>
> 四、这一进程是通过杰出个人的发现和发明推动的。

[①] 特里·拉姆齐：《一百万零一夜》，第 113 页。

五、这种对“伟人”的偏重将其他因素(经济的、社会的和美学的)排除在他们对电影史的阐释之外。

3.6 电影史和关于技术的流行话语

我们可以把考察十九世纪末和二十世纪初关于技术的一般话语作为开始,以使上述电影史著作置于一个更大的语境之中。这种话语是以机器崇拜和相信技术万能为特征的。截止到1900年,铁路、可替换部件和通信的发展对美国从农业社会转变成工业社会起了很大的辅助作用。尽管有严重的金融危机(1863年的大恐慌和1893年的经济衰退)、社会动乱和剧烈的劳资纠纷(仅举两例:干草市场骚乱和普尔曼工厂的罢工),机器仍旧备受崇拜、赞美与尊敬。没有多少人把技术变革视为社会创伤的根源。恰好相反,它更经常地被当成解决社会问题、经济问题和道德问题的方法。正如历史学家约翰·卡森[①]所说的,有关技术的流行话语表明了一种信仰,即“技术进步……正给文明世界带来更少的劳作和更多的闲暇,带来健康和长寿,带来富裕、和平与人类的友善”。他指出,这个时期“占支配地位的悖论”就是在一个社会不断动荡的时代却流行着对技术一贯赞美的话语。

像《科学美国人》这类流行刊物就是为给技术进步编写年表而创建的。细致的评注使公众对机器时代的最新奇迹目瞪口呆。鉴于这种话语的语境,格劳和拉姆齐将技术作为电影艺术史的中心部分的做法就几乎不会令人惊讶了。他们俩都没有从起源于机器的艺术品(一部影片)中看到任何不可调和的东西。他们把发明家尊为艺术家,把发明看成是艺术的生产者。电影露骨地迎合大众趣味(拉姆齐称之为“青春期”趣味)也似乎与电影作为二十世纪的艺术这一角色毫不矛盾。他们把电影技术看作是民主的艺术——格劳称之为“科学的戏剧”——的观点是对技术进步之美学的一种表达,人们会

[①] 约翰·卡森:《机器文明:美国1776—1900年的科技与共和政体的价值》(纽约:格劳斯曼,1976),第185页。

在那个时代的更为一般的流行话语中发现这一点。我们在此还发现，机器不仅被看作是功利化的解决难题的工具，而且径直被视为一种受人瞩目的奇迹，一种审美体验。就像《科学美国人》杂志在1849年指出的，“发明是物理学的诗作，而发明家便是诗人”。[①]十九世纪把机器视为艺术的观点是由一种美国式的对“美术”的不信任滋养起来的。这种美术在流行话语中被看作是欧式的（因而是非美国的）、属于精英们的和没有实用价值的。巨型蒸汽机不仅能引发审美的狂喜，它还能做些事——发动其他机器、提供就业并使商品生产和建立服务业成为可能。对拉姆齐来说，电影技术实现了美术长久以来的梦想——对现实的精确描写——并且比最训练有素的画家做得还要完美。而同样的技术又使这种艺术奇迹能同时为无数人所享用，并且使人永远保持那种体验。发明家变成了二十世纪的艺术家。

到格劳和拉姆齐撰写他们的电影史著作时，关于技术突飞猛进的流行说法已成定型。每一种新发明都被看作是社会在技术进步的阶梯上又登上一个新的高度。“新”发明必定要比它们所超越的发明更巨大、更复杂、更令人振奋和敬畏。格劳和拉姆齐对电影艺术的态度恰好符合技术进步的这种“上行”图式。拉姆齐在对科斯特和比亚尔音乐厅“维太放映机”展映活动的报道中就曾说过，“娱乐界怀着投机心理急切渴望着这一发明”。

然而，在以一二十年后的视点来透视十九世纪末电影的问世时，格劳和拉姆齐却把放映影片的初步成功仅仅看作是电影发展过程的初级阶段。在杂耍剧场上映电影的最初几年里，电影制作者们都在开发一种其题材能适应各种观众趣味的保留节目。观众喜欢杂技表演的影片、记录舞台剧片断的影片、旅游片、政治领袖的银幕形象以及观众所在城镇的“家乡影片”。然而，对格劳和拉姆齐来说，这些纪录片题材太简单太原始了。拉姆齐认为，在短暂的兴趣高涨之后，电影便沦落至“清场节目”之列了。[②]

拉姆齐和格劳寻找着含有复兴电影媒介的“银幕艺术潜力”的和经过改进的新影片以及能使电影成为绘画那样的艺术品的新艺术家。他们在由魔

[①]《发现的诗意》，载《科学美国人》第5卷（1849），第77页；引自卡森：《机器文明》，第147页。

[②] 拉姆齐：《一百万零一夜》，第394页。

术师改行的法国电影创作者乔治·梅里爱身上发现了这种艺术主人翁的气质。梅里爱专注于精致的特技电影。在这种电影中,鬼怪、巫师、想象的人物和穿得很少的年轻女子翩然飘浮、成倍增多而又消失于一团烟雾之中。梅里爱既使用舞台技巧,也利用电影技术来获得他的神秘效果。对拉姆齐来说,梅里爱的影片代表了电影进步历程中的一个里程碑,因为他开发了电影的技术潜力。

> 在致力于迷惑和惊吓观众的尝试中,梅里爱发展了淡出、叠化、双重曝光和现场变通手法。长久以来,这些技巧已经变成摄影实践的常规了。……这种把摄影机当作表现工具而不仅仅当作记录工具来使用的观念第一次诞生了。[①]

尽管梅里爱为拉姆齐展现了一种技术—艺术的进步,但梅里爱的工作却有着致命的缺点。由于梅里爱墨守从毫无发展希望的低技巧戏剧中派生出来的美学程式,因而他的电影再也不可能取得进展。梅里爱使用剪辑只是为了将影片中大的段落联系在一起。他的影片的空间是人物从台侧上场的舞台空间,而且这个舞台空间是通过定位于第四排观众席的摄影机来观看的。当需要更近一些观看一个特技的时候,梅里爱便让他的人物移向摄影机,而不是将摄影机靠近人物。保罗·哈蒙德在《令人惊奇的梅里爱》一书中认为,鉴于梅里爱想要在他的影片里获得的效果,叙事性剪辑和其他手法都是不必要的,甚至是会起相反作用的。[②]

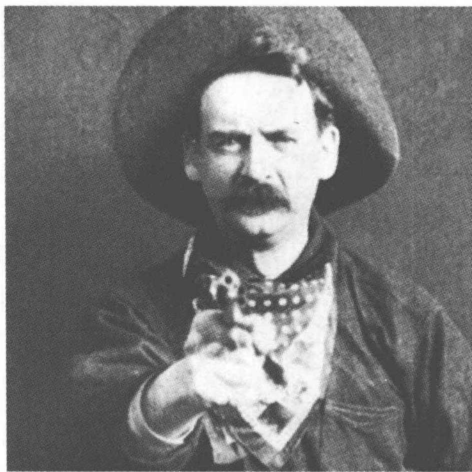
对拉姆齐来说,电影进步的下一段历程需要另一位创新者。这回的主人公是埃德温·S·鲍特。他是爱迪生的雇员、《火车大劫案》和《一个美国消防队员的生活》的导演。鲍特的所作所为之所以使他成为拉姆齐心目中的电影英雄,并不仅仅是因为在银幕上讲了个故事,而是在于将剪辑这一电影手法放在了电影化叙事过程的中心地位。在拉姆齐看来,鲍特的《一个美国消防队员的生活》是一部"横扫电影工业的……扣人心弦的杰作"。鲍特的后一部故

---

① 拉姆齐:《一百万零一夜》,第 394 页。

② 保罗·哈蒙德:《令人惊奇的梅里爱》(纽约:圣马丁斯,1975)。

事片《火车大劫案》以其成为“票房上轰动一时的影片”而确立了他的先驱地位。[1]正如查尔斯·马瑟所指出的，鲍特影片中的剪辑策略既回溯了幻灯的程式，也预示了后来的好莱坞电影技巧。无论如何，对拉姆齐来说，鲍特的作品是电影奔向完善的一大飞跃。



3-2 鲍特拍摄的《火车大劫案》(*The Great Train Robbery*, 1903) 吸引了许多的观众，在商业上取得了巨大的成功，曾占据美国银幕达十年之久。上图中歹徒举枪向摄影机（即观众）射击，这是电影史上第一个运用惊骇元素刺激观众的镜头。

3.7 技术和成功

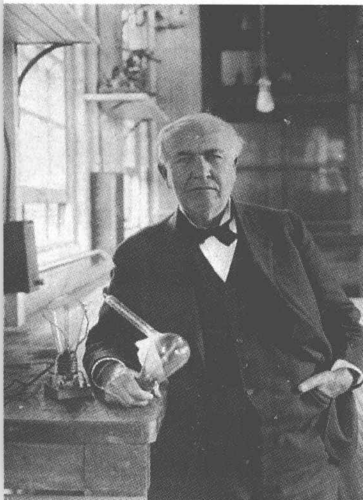
技术除了作为一种审美现象并被视为美国正稳步迈向政治完善、社会完善和经济完善的证据之外，还在二十世纪早期关于事业成功的公众话语中起着重要作用。正如约翰·考尔蒂在其《个人奋斗的鼓吹者》一书中指出的，在这个时代，美国人值得夸耀的一件事是：美国是一片“机会均等的土地”，在那儿每个孩子长大了都可能成为总统或大公司的老板。成功的缩影便是利用工业时代所提供的机会获取财富的企业家。

成功的企业家们被认为正形成一种美国贵族，一个不是基于出身或继承下来的财产而是基于传统价值（节俭、苦干和虔诚）与竞争激烈的企业界所要求的那些价值（自信、主动和决断力）相结合的精英集团。考尔蒂写道，企业家对成功的奋力追求在那个时代的公众话语中被视为“人类进步不可或缺的要素”。[2]在这种语境中，技术终归被看作是一种达到事业成功的重要途径。在机器时代，成功是否必定会落在更好的机器的发明者头上呢？世纪之交的前后几十年中泛滥成灾的专利在无数美国人心中证实了这样一个信

---

[1] 拉姆齐：《一百万零一夜》，第 414、416、418 页。

[2] 约翰·考尔蒂：《个人奋斗的鼓吹者》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1965），第 2—4、171—187 页。


3-3 托马斯·爱迪生（Thomas Alva Edison）。

念:发明是成功的关键。

通过发明获得成功的伟大范例自然就是托马斯·爱迪生了。到格劳和拉姆齐写书的时候,爱迪生作为他那个时代的最著名的美国人已经有几十年了。爱迪生的公众形象是灵感层出不穷的天才,他的行为举止表明他仍然是个无拘无束的中西部人。他的发明都是很实用的,中产阶级美国人可以从中看到无处不在且获利丰厚的应用:电灯、留声机、滚筒油印机、收发报机,自然还有电影摄影机。他的丰产生成了这样一个概念,即他的发明能力是无限的。爱迪生似乎只用单手之力便将美国推向技术的乌托邦。在1880—1920年间,世界上还没有一个人能这样广为人知或受人尊敬。从海斯到柯立芝,每位美国总统都曾给予他殊荣。他也受过欧洲国家的国王和国家元首的款待。他赢得了那时所能颁发的每一种科学奖及奖章。一个北卡罗来纳州的人与朋友打赌说,一封信的信封上只要有爱迪生的画像,不写地址也能寄送到爱迪生本人手里。事实果真如此。

然而,爱迪生的为人和活动也有若干方面由于没有包含在公众话语中的他的形象里,反而更加惹人注目。尽管爱迪生实验室通过其发明赚得巨额金钱,可爱迪生却付给他的工作人员很少的工资。当他需要受过大学教育的人员时,他就从愿意接受低标准工资的新移民中雇用。一想到工会将把他的雇员组织起来,他就深恶痛绝,以至于1903年在他的工人们进行罢工,要求增加工资之时,他竟用平克顿侦探来破坏罢工。爱迪生实验室在新泽西州西奥兰奇市内及周围设立的厂房造成的如此恶劣的污染,以致1889年一个民间组织竟能使1500人在抗议请愿书上签了名。爱迪生还雇用了一个私人侦探来收买地方行政官员,这使得他交纳的财产所得税只是应缴数额的一小部分。[1]

格劳对爱迪生的论述只有略微的赞许,而拉姆齐却扩大了爱迪生作为

[1] 罗伯特·康诺特:《短暂的幸运时光》(纽约:海曼丛书,1979),第113、186、284、387—414页。

一个善良朴实的技术奇才的大众形象并使之永远固定下来。他对爱迪生的吹捧起着若干种作用。首先，爱迪生为拉姆齐提供了一个现代电影之起源非其莫属的“伟人”。如果电影之“父”恰好是那个时代最受尊敬的发明家，那么电影的“诞生”就的确是一种幸运。其次，爱迪生对电影发明的参与把电影与美国科技进步的更大传统联系了起来。电影与爱迪生的联系使人联想到他的其他发明，特别是被视为使整个人类受益的留声机和电灯。由于爱迪生在公众心目中的形象是一个自学成才的农家孩子，因此把爱迪生提高到电影之父的地位便表明，电影是一种民主的美式技术，广而言之，也是一种民主的艺术形式。拉姆齐写道，“每一架电影机器、每一个电影企业、每一个电影人、影星或影院老板都可以追溯至从爱迪生称为‘电影视镜’的小黑匣子发展起来的某种联系……这是电影史中的一个绝对的事实”。[①]

在《一百万零一夜》中，爱迪生的作用比拉姆齐叙述过其活动的其他历史人物的作用要大得多。爱迪生及其在人们心目中的形象不仅为该书的内容提供了素材，同时也有助于它的销售。正如人们注意到的，该书卷首饰有爱迪生的题词和肖像。然而他与该书的联系并未就此结束。1926年由西蒙和舒斯特出版公司出版的该书的第一版只印了几百本。每本不仅有拉姆齐的签名，而且还有爱迪生的签名。早在该书出版前五年(1921)，拉姆齐就曾请爱迪生审阅他的书稿，并将意见记在页边的空白处。按照拉姆齐的说法，他非常倚重这些边注和爱迪生对征询信的回复。[②]

近年的学术研究表明，爱迪生在电影技术发明中的作用比格劳和拉姆齐所表明的要有限得多。戈登·亨德里克斯在《爱迪生电影神话》一书中的看法很有说服力。他认为，爱迪生与活动摄影机——1891年取得专利的第一架电影摄影机——的发明几乎无关。大部分工作都是W.K.L.迪克森做的。在美国第一架成功使用过的电影放映机是由两个华盛顿特区的人托马斯·阿马特和弗朗西斯·詹金斯发明的。由于这种发明有巨大的宣传价值，他们被说

[①] 拉姆齐:《一百万零一夜》，第72—73页。

[②]《M·林肯·舒斯特致乔治·克莱因的信》(1926年4月5日)，载《克莱因文集》；以及拉姆齐:《一百万零一夜》，第68页。

服允许他们的设计以爱迪生的名义制作并销售。当“维太放映机”——人们是这样称呼上述发明的——于 1896 年 4 月 3 日在爱迪生实验室公之于报界时,爱迪生极力宣称这是他亲自设计的。在科斯特和比亚尔音乐厅为 4 月 23 日维太放映机首次投入使用所发的节目单上,它被赞为“托马斯·A·爱迪生的最新奇迹”。爱迪生的个人文件表明,事实上他对电影几乎一点兴趣都没有,无论是作为一种发明,还是作为一种商业投资。他更关心的是另一些更有利可图的计划。

3.8 电影史著作和征订出版

上述披露并不是说拉姆齐在与爱迪生的交往中有某种程度的违反史学道德的罪过,或是说他在对爱迪生的论述上故意误陈或歪曲事实。我们必须(1)在那个时代关于爱迪生的流行话语的语境中并(2)在二十世纪十年代和二十年代图书出版业的语境中来理解爱迪生在《一百万零一夜》中所扮演的角色。无论在 1914 年还是在 1926 年,高等院校中还没有能保证电影史著作销售的电影史课程。对出版商来说,接受一本相当厚度的电影史书稿看来是很冒风险的。爱迪生同意将他的大名载入书中无疑有助于缩小这一风险并使这本书成为出版商和潜在买主都很熟悉的话语类型。

史学中的“伟人”论不仅见于拉姆齐对爱迪生的论述中,而且也体现在格劳的整部著作里。其原因之一无疑在于,在那个时代的作为整体的历史写作中,特别是在那种有意成为大众消费品的历史著作中,这种历史观是极为普通的。正如我们已经看到的,技术被视为一个伟大发明家的作品,它是对另一发明家作品的超越,从而形成了一连串的技术进步。然而,格劳和拉姆齐个案的重要之处在于,两人都是心怀善意来写那时还活着的历史人物的。以格劳为例,他这样做绝对是必须的,否则,他的书就不会出版了。

从早期电影发行商乔治·克莱因的文件中发现的书信看,《科学的戏剧》显然是以征订方式出版的。虽然今天已不再使用这种方式,但在格劳写作的年代,征订出版是一种很普遍的售书方式。一般而言,征订的书籍就是那种

通常在出版之前靠出售附在商品目录上或零售摊上的预付式征订单来开辟市场的书籍。征订出版缩小了出版商所冒的风险,从而促进了成本昂贵的和人们认为其销路较小的著作的出版。认购单由旅行推销员或(就格劳的例子而言)作者本人发售。

格劳从他写的那些电影名流那里寻求他尚待出版的书的订户，他常常在恳求对方提供有关电影史资料的同时恳求订购他这本书。克莱因曾以下述方式回过几封这类信件:

> 我坦白地讲,如果每封信中不那么频繁地提到征订单的话,我个人对您的大作恐怕会有更大的兴趣。我对您的大作的态度是讲求实利的,并且我也倾向于认为,人们决定买书的时间可早可晚,不该在来往的每封信里都设法写进买书的事。[1]

虽然格劳宣称，他对克莱因的论述绝对没有受到他同意购书的数量的影响,但他也说过他计划用一整章的篇幅论述克莱因,并把他的照片摆在显著位置。对克莱因的拒绝合作,格劳回信说,“克莱因先生,或许这事以拉广告的方式征求您同意的话,您就会不那么厌恶了……”这意味着如果有人向克莱因提供具有重大价值的免费广告，那么克莱因便可能把购书当作是对那个人的补偿金。克莱因还是没有答应。为表示他在书中可能为克莱因做的事,格劳告诉克莱因,他打算出席克莱因在纽约的一家新影院的开张典礼,并许诺“要发出比美国任何人所能做到的更多的关于此事的宣传品”。[2] 在1914年春夏两季频频收到征订请求之后,克莱因终于同意买一本格劳的著作。在《科学的戏剧》一书中的几十幅照片里确有一张克莱因的照片。但论述克莱因电影生涯的文字并非一整章,而只是几个自然段。

拉姆齐的著作并不完全是靠征订方式出售的，但价格昂贵并有作者亲

---

[1] 征订出版见论于约翰·泰伯尔的《美国图书出版史》第2卷(纽约:R. R. 鲍克,1975),第511页;以及《格劳致克莱因的信》(1914年2月16日),见《克莱因文集》。

[2]《格劳致克莱因的信》(1914年2月25日和4月4日),见《克莱因文集》。

笔签名的《一百万零一夜》第一版却肯定是在电影界内部寻求订户的。在这部电影史著作于1926年出版之后,拉姆齐的确还写过一部征求订户的电影著作《电影名人二百位》。该书是一种印量有限的摩洛哥山羊皮精装本,它收入了电影史上最有影响的200个人物的"精确传记"和5×7英寸的照片。一份出版计划书告知入选的这200人"虽然不订购本书亦不会取消200人中任何一位的入选资格,但向主要报纸和图书馆分发免费样书的费用以及该书的印刷费则要根据入选者所占篇幅按比例分摊给他们"。[①]

由此可以清楚地看到,两本书出版的经济环境曾对格劳和拉姆齐的电影论题产生过影响。这里讨论的并不是每位电影前辈占了多少篇幅的问题,而是(以格劳为例)是否有必要只根据伟人的丰功伟绩来构想电影史的问题。无论话语的语境,还是经济的语境,都不仅在叙述特定历史事件的真假层面,而且也在对这些事件的选择和阐释的更为普遍且同样重要的层面影响到了电影史的写作。

3.9　结论

他们著作的先驱性、他们所针对的普通观众以及他们著作的销售方式结合在一起,使罗伯特·格劳和特里·拉姆齐二人成为说明文化力量和经济力量如何影响电影史写作的方便例证(有人会觉得这太方便了)。如果仅仅因电影史如今既是"学术"话语也是流行话语且电影史著作与出版机构之间的界线现在已很清晰,便推想上述力量在今天已比它们在半个世纪前更少相关性,那可就大错特错了。没有一个电影史学家能站在他(她)所处的文化或经济体系之外。

六十年代以来,电影史作为一个学科的兴起已经使书籍和期刊出版的经济学更加(而不是愈少地)成为决定电影史论题的研究内容和如何将它们呈现给读者的一个因素了。过去十五年间出版的许多电影史书籍(包括本

[①] 见《电影名人二百位》的促销手册,无日期,见《克莱因文集》。

书)主要是作为大学教科书来设计和销售的。人们一向认为,书店里有电影史书籍出售是因为某本书一旦为全国各大学开设的无数电影课程中的哪怕一小部分选作教科书的话,便会给书店带来较大的销售额。

正如第二章所指出的,出版公司向作者施加的压力之一就是书籍要相当快地卖出去,因为在完稿和成书出版之间会有长达18个月的耽搁。对速度的需要常常凌驾于对根据其他次要资料来源重新思考那些无可争议、不断为人们所重复的结论的需要之上,就如我们在关于清场节目的个案中所看到的那样。人们常以"以便阅读"的名义从通史著作中删去引文出处的脚注,而这些脚注是为该书作为教科书而设计的,用来支持各章或整部著作末尾的更全面的文献目录。删掉这些脚注便使学生(即使可能也)很难对作者结论的证据基础进行细致的考察。最糟糕的是,尽可能多地向最大市场(上初级电影课程的学生们)销售通史类教科书的欲望把电影史简化成了一种无可置疑的故事,并把阅读这类著作简化成了一种被动的消费。甚至一些本该出版优秀学术著作而不是为牟利的大学出版社也未能免于经济压力的影响。出版费用的增长、萎缩的图书市场以及院校给予的财政补贴的减少或取消已经使得一些学术出版社将具有更普遍吸引力的学术著作置于优先考虑的地位。而面向人数有限的知识读者群的具有潜在重要性的著作如今已经比以往更难进入出版商的出版目录。上述看法并非有意对所有电影史著作的出版方式作广泛的指摘,而是想提醒人们注意:所有电影史著作都是在影响到它们的生产和消费的经济语境中出版的。

英国电影史学家罗依·阿姆斯举了一个例子来说明微妙而强烈的文化偏见在现今世界电影史的写作中所起的作用。他说,不仅在一般的世界电影史著作中,而且也在非西方国家的电影史著作中,都有一种显而易见的西方取向。由于直到前不久,电影生产还一直集中于美国和西欧,因而电影史学家也一直是把电影史理解为电影制作的历史。拉美、非洲和亚洲的许多国家几乎就没有本土的电影生产——在很多情况下是因为对美国和欧洲影片的进口和外国公司对发行的控制使得当地的电影生产无法实现。因此,这些国家只能在有自己的电影生产史的情况下才被认为是有电影史的。至今还未被论述和考察的是第三世界的电影接受史和几十年来只观看"外国人"制作

的影片所产生的巨大的文化影响。[①]

每位电影史著作的读者最后都会得出有着一套规范和期待的阅读经验,而这套规范和期待在很大程度上源于特定的文化氛围。许多大学生根据他们在中学的经验把历史研究看成是对事实的记忆——这些事实早已为历史教授和他们撰写的教科书所确定并编纂好了。老师和教科书被置于知识和权力的地位。学生们认为自己的任务就是接受那种知识,最多也只是对它提出疑问而几乎从不进行建设性的工作。本书的前三章就是要使读者向电影史的上述假说挑战:把历史看作是历史学家和过去的资料之间的一种不断进行的对抗过程,同时把历史著作看作是由读者去仔细阅读并提出疑问的一些论点。本书第八章使这种挑战又进了一步,它提出:电影史著作的消费者也可以成为电影史著作的生产者。

---

① 罗依·阿姆斯编:《一部世界电影史的可能性》,载《电影史问题》(伦敦:英国电影学院,1981),第7—24页。

第二部分

传统的电影史研究方法



• 《日出》(*Sunrise*, 1927)

Chapter 4
美学电影史

AESTHETIC FILM HISTORY



“电影最初是一种大众艺术,因而首先与艺术学生有关。”艾里斯·巴里1939年在为刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》一书作序时所说的这句话,四十五年后在杰拉德·马斯特那部最畅销的电影史著作《电影简史》中得到响应:“电影的历史首先是一门新艺术的历史。”[①]我们大多数触及电影史的人——无论是在大学课程中,还是从书本中——都是从电影作为一种艺术形式的角度来看待电影史的。美学电影史是电影史学的主导形式——无论在美国,还是在欧洲,自有电影研究以来就一直是如此。然而,只有“什么构成了电影艺术历史”这一问题才是在电影史学者中引起深切关注的哲学与编史学的争论主题。本章首先讨论美学电影史研究中的唯杰作传统,即主要探讨直至六十年代的作为艺术的电影的历史。然后我们将根据电影理论与批评的新近发展,对美学电影史进行重新界说。

4.1 美学电影史中的唯杰作传统

对许多电影史学者来说,美学电影史意味着鉴别和评价过去产生的伟

① 艾里斯·巴里:刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》一书的《序言》,见该书第19页。杰拉德·马斯特:《电影简史》(印第安纳波利斯:鲍勃斯—梅里尔,1981),第10页。

大的电影艺术作品。杰拉德·马斯特在1976年的一篇论文中写道:“最频繁提出的关于电影史的历史论题可以这样表达:哪些影片是有重大意义的电影艺术作品?”随后他描述了支持这一探讨的几种假设。马斯特断言,史学家的工作就是按照艺术上出色或者美学上具有重要意义等若干标准来检验和评价过去的影片。对这类历史分析来说,资料首先——如果不是唯一的话——是影片本身。在马斯特看来,从美学角度研究电影史的人们无须关心影片的生产或接受的环境,他(她)们的目的是“随作品而定的”。按照马斯特的说法,依赖这种美学电影史的影片文献显然优于信任电影史的其他研究形式。因为1930年制作的影片就是到今天也不会变样。影片不是电影创作者记忆失误的产品,不会像其他证据那样易于产生矛盾和争论;“无论何时,它们都如其所是”。[①]

虽然仅凭上述论文就推论马斯特和另一些抱守唯杰作传统的电影史学家完全无视电影史中的非美学因素是不公平的,但他们的确认为,电影史的经济、技术和文化的方面从属于不朽的电影经典作品规范的建立。马斯特的见解中也暗示着这样一个观点:美学电影史的课题只限于那些属于真正艺术品的影片。按照这一观点,电影史学者的主要工作就是筛掉占既定时期影片产量中最大分量的粗糠而留下为数不多的值得做历史研究的杰作。

4.2 电影史和电影理论

根据什么理由某些影片被提至“艺术”的地位而另一些影片则在美学上和历史上被人忘却呢?本书第一章已经谈过,电影理论提供的是关于电影的本性和功能的一般命题,电影史则有别于电影理论。一般来讲,理论家和历史学家所提出的关于电影的问题是各不相同的。然而,就美学电影史而言,则需要重新检验这种关系。因为在许多情况下,电影史学家的理论定向——什么构成了电影艺术——为其历史分析规定了影片的选择。

[①] 杰拉德·马斯特:《电影史与电影史学》,第297—314页。

直到六十年代，电影理论被分为两种主要思潮，达德利·安德鲁称之为造型主义和现实主义（就如第一章所指出的，这个“现实主义”并非作为科学哲学和历史哲学的实在论）。这两种学派都认为，电影比其他艺术形式更具有对地点、人与物——可见的日常现实做精确的、酷似生活的再现能力。

造型派理论家们（尤其是雨果·闵斯特堡、谢尔盖·爱森斯坦和鲁道夫·爱因汉姆）以为，如果电影只是记录可见世界，它就不会升至艺术的层面。造型主义者主张，电影要成为艺术，就必须超越单纯的机械复制。他们说，电影不应摹写现实而应改变现实，这样它才有别于自然或可见的现实。在造型主义者看来，记录在电影胶片上的摄影影像只是电影艺术的原材料。通过电影媒介的独特手段的运用，艺术品本身才得以在影像的巧妙处理中浮现出来。鲁道夫·爱因汉姆在《电影作为艺术》一书中甚至历数了可将电影与现实区别开来的数种方式，并认为电影在美学上的可能性即存在于这些方式的局限之中。对造型主义者来说，艺术始于自然但却是通过艺术手段的形式特性而获得的艺术家个性表现的产品。而电影的艺术手段就是剪辑、摄影机运动、声音和场面调度（画框内各种元素的组织）。因此，以造型论为基础的美学电影史研究往往会挑选出那些开发电影媒介所具有的对现实做艺术处理的潜力的作品。因为这些影片及其创作者表明了电影超越单纯记录的能力。

本书的第二、三章思考了某些电影史学家处理电影的早期历史的某些方式。考察这些对电影艺术的形式探索的影响所做出的阐释（以及另一些电影史学家的阐释）现在已成为可能。在雅各布斯、拉姆齐、奈特以及大多数美国电影史学家的著作中，电影艺术的发展道路被看作是对卢米埃尔兄弟机械复制运动物体的偏离并走向对电影改变“现实”的方式的探索，而这种改变是通过剪辑、光学效果（停机再拍、叠印）、摄影机运动或场面调度来达到的。

按造型派史学家的说法，电影早期的重要形式手段是剪辑。因为正是通过剪辑，时间和空间才能够脱离它们在“真实世界”中的逻辑关系而服从于艺术家们的艺术要求。影像及影像段落的含义生来就是从属于电影创作者之意志的。按照剪辑和另一些手段被操纵的程度，影片被描述为“电影化的”和“非电影化的”。所谓“程度”亦表明，电影向现实的推进已被电影的表现性潜力所“克制”。这种力量把现实转变成别的东西了。在A.R.富尔顿看来，

《火车大劫案》是“第一部真正电影化的影片”。对艾伦·卡斯蒂来说,梅里爱是一位具有历史意义的电影创作者,因为他“提供了电影克服时空障碍并且自由操纵控制物质世界之能力的第一个真正范例”。雅各布斯把他论鲍特的一章题为《艺术:埃德温·S·鲍特和剪辑原则》。他写道:“由于鲍特对剪辑原则的发现,几乎所有的影片都大有长进——剪辑是电影艺术的基础。”[①]

电影史上造型论的另一个影响来自造型派人士对于每门艺术之独特性的强调。某幅绘画之所以是“艺术的”,正是因为它创造性地利用了专属于绘画艺术的那些材料和手段。音乐艺术产生于对音准、音色、旋律与和声的操作。绘画艺术则通过色彩、线条和质感表现出来。如果电影也是一门艺术,它就一定要有自己的“特性”。这些特性应能使电影与其他艺术在表现手段上区别开来。由此而言,电影如果只是模仿其他艺术形式(例如绘画或戏剧),它就不能成为一门名副其实的艺术形式。对某些电影理论家来说,早期电影的历史意义即在于它们揭示了电影与其他艺术形式之间的潜力差异。众所周知,有些人就认为梅里爱在美学上的致命缺点就是他的作品中的戏剧性;而鲍特的最大成就——用奈特的话讲——就是他突破了“舞台形式和舞台技巧”。在《从起源到1970年的电影史》一书中,埃里克·罗德在作为戏剧的电影和作为艺术的电影之间作了区分:前者只是舞台技巧的派生物,后者则专注于电影媒介的独特潜力。[②]

4.3 现实主义(巴赞理论的形态)

在三十年代和四十年代,理论上出现了对造型主义的挑战。后来人们将其称为现实主义。现实主义虽然对纪录片制作的理论与历史非常重要,但它

[①] A.R.富尔顿:《电影艺术:从无声片到电视时代的发展》(诺曼:俄克拉荷马大学出版社,1960),第45页;艾伦·卡斯蒂:《电影发展史阐述》(纽约:哈考特·布雷斯·乔万诺维奇,1973),第6页;雅各布斯:《美国电影的兴起》,第35页。另见戴维·鲁滨逊:《世界电影史》(纽约:斯坦和戴,1973),第37页。

[②] 埃里克·罗德:《从起源到1970年的电影史》(纽约:希尔和王,1976),第30页。

对一般电影史的写作来说影响甚微。现实主义之所以能被简略提及,至少是因为它的主要倡导者之一、法国批评家和理论家安德烈·巴赞著作的历史内涵。造型派理论家认为这种电影美学的核心阻挠了电影本能用以区别现实的方式。巴赞则坚决主张,电影艺术须依赖于对电影影像与其再现之物的密切联系的开发,而不是依赖于对这种联亲的否定。他写道:"电影在成为真实的艺术(the art of the real)的过程中达到成熟。"与绘画形象不同,电影影像是由摄影机的冷静和客观的机制生成而不是借艺术家的想象和阐释而产生,因此电影影像被看作是"真实的"。巴赞写道,"所有艺术都是以人的出场为基础的,只有摄影〔以及由此推而广之的电影〕乃是从人的缺席中派生出它的长处。"[1]

在题名(英译名)为《完整电影的神话》一文中,巴赞认为,电影是一个古老的梦的产物。这是一个想对现实进行完整之再现的梦。正如巴赞所指出的:"这是一种对自己的影像之中的世界的再创造,这种影像不仅在艺术家的阐释中享有自由,而且它还具有时间的不可逆性。"[2]让电影复原随时间变化的外观——如同说击败死亡——就等于赋予电影一个它完成不了的任务。这一点巴赞已经意识到了,因此他利用"神话"这个词来形容电影与这个不可能实现但却十分诱人的希望的关系。没有一个电影创作者能够满足人类对于"完整电影"的向往。但巴赞是认为,电影创作者是可以利用电影所具有的这种与现实的特殊关系的。这种利用会使我们接近电影的终极目的。巴赞甚至特别提到一些在他看来可以培育出现实主义电影的特殊电影技巧,尤其是深焦摄影和长镜头。

对巴赞来说,电影史是一种有机的进化过程,即一种对古老的完整再现之"神话"的逐步实现。这种神话就是巴赞所说的"完整电影的神话"。这种心理需要作为电影史中的一种历史动力要优于科学实验、经济条件或文化因

---

[1] 安德烈·巴赞:《电影是什么?》第1卷,休·格雷编(伯克利:加州大学出版社,1971),第13页。另见达德利·安德鲁:《主要电影理论》(纽约:牛津大学出版社,1977),第六章;以及他的《安德烈·巴赞》一书(纽约:牛津大学出版社,1978)。

[2] 巴赞:《电影是什么?》第1卷,第21页。

素。例如,随着每一个技术进步(色彩、声音和宽银幕等),电影影像与它要极力再现的那个世界的关系越来越近,而电影的技术史也就越发稳步地走向现实主义。像造型派电影史学家一样,巴赞文章的写作也有着唯杰作传统的背景,尽管对他来说,标示出电影史转折点的作品只是那些最忠实于他的现实再现观的影片,而不是那些强调电影的形式特性的影片。使巴赞离开唯杰作传统的是他关于历史变革的进化论图式和他关于电影首先是一种独特的记录手段其次才是一门艺术的观点。

4.4 唯杰作传统和作者论

自浪漫主义时期以来,西方主流美学理论一直把中央的位置留给艺术家。艺术作品不仅常被看作是形式特征的范例,而且也被认为是艺术家的想象力与表现力的具体体现。这种以艺术家为中心的美学观认为,艺术史就是对个别艺术作品的检验,而这些艺术作品足以反映出创作者的天才。从字面含义讲,杰作就是杰出的大师创造的作品。以艺术家为中心的美学对美术、戏剧、文学以及——你也许想到了——电影史的研究和教学产生了极大的影响。杰拉德·马斯特在《电影简史》的前言中就宣布:

> 对八十年电影史的研究已使笔者作出一个基本假设:没有能以创作和控制整部影片的想象力与将影片统一为一个整体的才智,就根本不会制作出伟大的影片。就如笔因诗人而出名,画因画家而出名一样,一部影片也因其创作者而出名。[1]

马斯特的声明是建立在作者论基础上的。作者论是一种以艺术家为中心的批评体系和理论体系。它首先由五十年代中期法国的一小群批评家和电影创作者提出。在随后的几十年中,它获得了英国和美国的大学教师们的

[1] 马斯特:《电影简史》,第3页。

尊崇。到了六十年代末,“作者主义”已经成为最重要的、具有自我意识的和层次分明的电影史理论的基础而出现于电影研究的新兴学科之中。

作者论是由五十年代以巴黎为中心的一群法国批评家和电影创作者(主要有弗朗索瓦·特吕弗、雅克·里维特和让-吕克·戈达尔等人)在他们所经历的挫败中发展起来的。他们为法国的既成批评观念所激怒。这种观念鼓吹电影要完全忠实于剧本或小说并把电影导演仅仅看作是从语言媒介到电影媒介的素材转译者。针对这一观点,特吕弗和他的伙伴们提出了个人电影的概念:只有导演,而不是剧作家,才是影片背后的控制力量。特吕弗关于电影艺术的观点反映了他想要开发陷于困境的法国电影工业以使像他和他的朋友们那样的青年电影创作者有机会制作具有个人艺术表现力的低成本故事片的愿望。特吕弗在为电影期刊《电影手册》所撰写的论文和影评中宣布了“作者论”的主要信条,电影艺术创作中的导演中心论,以及把个性表现至高无上的重要性看作是评价影片的标准等观点。[①]

在美国,作者论在批评家安德鲁·萨里斯那里得到了最有力的支持。在《美国电影》(1968)一书的那篇导论性论文《走向电影史的理论》中,萨里斯把作者论描述成尤为适用于美国电影的一种历史方法。他指出,好莱坞在半个多世纪中生产了几千部影片,考虑到这一情况,人们应该怎样着手美国电影史的研究工作呢。他认为应将真正的电影作家的作品置于优先地位:这些导演给作品打上自己个性的印记。因而萨里斯著作中的美国电影史就成了那些能够称得上是真正作者的美国导演的排列表,尽管他们也不得不在某种不利于表达其智慧和想象力的生产环境(好莱坞制片厂制度)中工作。

萨里斯讲,大多数导演都不得不听任他们的艺术想象力被制片厂的要求、被他们未曾参与写作或监督的剧本的约束、被演员和摄影师、被制片人指派给他们的作者、被各种电影类型(西部片、强盗片、歌舞片等)的限制给

---

① 关于“作者论”的主要陈述来自特吕弗《法国电影的某种趋势》一文,见《电影手册》第31期(1954年1月号),第15—29页。英译文见比尔·尼柯尔斯编:《电影与方法》(伯克利:加州大学出版社,1976),第224—236页。作者论的经济背景和美学背景见论于约翰·赫斯《作者论:作为美学观的世界观》一文,载《跳切》第1期(1974年5—6月号)以及史蒂文·N·利普金《弗朗索瓦·特吕弗的电影批评:背景分析》一文(该文是哲学博士论文,依阿华大学,1977)。

弄迟钝了。他们被迫工作于这种环境之中。也有一些著名的导演是例外,他们能够克服上述障碍并通过自己的所有作品表现出一种持久的风格和世界观。福特、希区柯克、霍克斯和威尔斯等14位导演被括入萨里斯的作者“精英”之列。他们“以个人的世界观超越了他们所遇到的技术问题”。另有20位导演“因其个性表现的不完整,亦因其显现出裂变的艺术生涯”而名位稍低。[①]

在1965—1980年之间写作的大部分美国电影史著作或是采取了一种明确的作者论立场,或是受到了它的影响。马斯特坚持作者论已是众所周知。卡斯蒂也以同样的观点开始他的历史陈述:“处于〔电影史〕核心位置的是电影创作者……电影史就是电影创作者及其作品的故事。”鲁滨逊在他的前言中更是声明,“归根结蒂,有价值的东西是影片作者的主导艺术个性”。最近,杰克·埃利斯曾这样宣称自己的史学定向:“撇开例外情况不谈,如果假定个人的想象力是创作一件艺术作品的先决条件〔本书即如此认为〕,那么支持导演优越论的事例就会是非常有力的。”[②]所有这些著作也思考了其他因素,但它们把大部分篇幅都贡献给对伟大导演的作品的分析和评价。换言之,这些电影史是杰作的历史。

4.5 唯杰作论对历史语境和历史变革的看法

对属于唯杰作传统的大多数电影史学家来说,一部影片出现的历史语境的重要性要大大低于作为一件艺术作品的影片所具有的永久价值。重述一下马斯特的主张就可以看出这一点:“引起〔美学〕史学家注意的唯一事实……是无论作品所造成的印象如何,它仍旧是它自己。”进而言之,“杰作”这个词所暗示的不是作品的历史特性,而是作品的超时间性。真正的电影艺术作品会超越它自己的时代现时现地“对我们讲述”。就如萨里斯

---

① 安德鲁·萨里斯:《美国电影》(纽约:达顿,1968),第39、83页。

② 卡斯蒂:《电影发展史阐述》,第8页;鲁滨逊:《世界电影史》,第14页;杰克·埃利斯:《电影史》(新泽西,恩格尔伍德:普伦蒂斯—霍尔,1979),第6页。

所指出的,“旧影片产生于它们的历史语境之中,但它们终归要在现时(now)接受评判”。[1]因为在杰作史学家们看来,美学上的超时间性要比历史语境享有更高的价值,所以他们一向并不特别关注能以说明电影艺术历史变革的发展模型。正如马斯特已经指出过的,奈特和卡斯蒂都把电影的历史发展看作是一种有机的进化过程。当电影媒介的美学潜力被一个又一个的电影创作者实现的时候,一种美学发展就为下一个发展提供了动力。在卡斯蒂看来,这种进化是辨证的:默片时期以关注造型(剪辑、抽象化)为标志,有声时期初以现实主义为标志,而今天的电影则代表了上述两极的综合。[2]

对马斯特和萨里斯来说,工业、文化和技术虽然影响了电影艺术的历史,但美学电影史中的决定因素(用马斯特的话讲)一直是“伟大影片的精神”。因为他俩都相信,电影艺术依赖于伟大艺术家的想象力和技能。萨里斯和马斯特并不认为电影史是进化的、辨证的,而是把它看成偶发性的。按萨里斯的意思讲,电影的兴衰与特定时代的艺术家们有关。这一信仰体现于萨里斯《美国电影》一书的整体构成之中。各章不是按编年顺序,而是按照所讨论导演的美学品质来排列的;每章中介绍导演的短文也是按导演姓氏的字母顺序安排的。

总之,杰作研究基于下述假设:

一、电影史首先是对作为艺术形式的电影的研究,另一些关注点——经济的、技术的、文化的——则是第二位的。

二、美学电影史的主体材料是电影艺术的个别作品:影片本身或艺术家个人的想象力。只须观看他(她)的影片即可将这些东西确定下来。

三、在很大程度上讲,影片的含义和它的美学意义是超乎影片的历史语境之上的。因此,与个人回忆录或其他非影片证据不同,影片本身就是一个客观的历史“事实”。

---

[1] 马斯特:《电影史和电影史学》,第 299 页;萨里斯:《美国电影》,第 25 页。

[2] 马斯特:《电影史和电影史学》,第 302 页。

四、大部分影片进入不了美学电影史的范围,因为在以往摄制的所有影片中能称得上是伟大艺术作品的影片仅占很小的百分比。

五、电影史学家的首要任务就是评价影片。

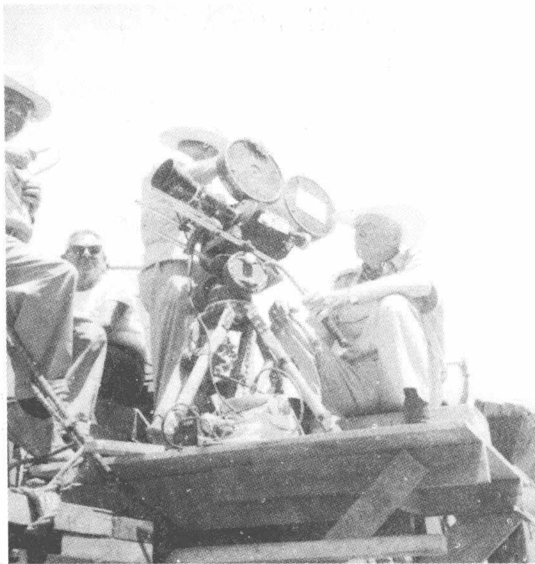
六、电影艺术中的历史变革或被看作是进化的过程,或被看作是艺术天才的成果,而未被看作是由创作过程外部的诸种因素所引起的。

4.6 对唯杰作论的批评

在电影研究这一学科形成的十年间,作者论对电影研究的影响一直支持着以杰作定向的电影史研究。这种唯杰作的定向也为电影史课程和教科书的组织方式留下了一种有影响力的模式。然而,与在其他检验文化产品形式的学科中一样,在电影研究中,唯杰作论的基本假设也遇到了越来越多的挑战。首先受到攻击的是许多唯杰作论史学家共持的一个观点,即一个艺术作品的含义和美学品质是超越历史的(马斯特语),史学家今天观看《一个国家的诞生》就等于"看到"1915 年初次放映的同一部影片。这里讲的并非第二章中提到的文本变体问题,而是艺术中的含义(进而言之,读者对作品的在更一般意义上的接受)以某种方式受制于观看作品的人所处的时代和文化的问题。

早在 1940 年,历史学家乔治·博厄斯就认为,艺术作品的含义并非完全存在于作品的内部,它是随观者的背景和观点而变化的。以在西方最受尊崇的艺术品之一、达·芬奇的《蒙娜丽莎》来检验,博厄斯发现,300 年来(从 1506 年这幅油画的完成时间到十九世纪初期)《蒙娜丽莎》受到赞美不过是因为它的表面题材——一位殷实的意大利银行家的年轻妻子——的精确描绘。直到十九世纪初,这件作品才被认为具有某种神秘性。甚至在今天,我们还对此浮想联翩。换句话说,"蒙娜丽莎的微笑"经过了三个世纪才具有含义。最近,"以接受方面(读者)为定向的"文学理论家们(如沃尔夫冈·伊塞尔

和 H. R. 姚斯）强调读者在依据审美体验建构含义的过程中的主动作用。在伊塞尔和姚斯看来，文学史不是“作品”史，而是读者和批评家对作品“亲身体会”的历史；他们的阅读和反应是受历史条件制约的。



4-1 霍华德·霍克斯（Howard Hawks）几乎在所有的类型片领域都游刃有余，但一般人认为他不过是一个普通的制片厂导演。随着以法国《电影手册》为首的年轻影评人的发掘与推崇，霍克斯的地位逐渐提高，现已被公认为好莱坞黄金时期最重要的导演之一。

把艺术（或电影）史作为审美接受史的观点必然对唯杰作论的超时间性提法提出挑战：如果读者或观者对作品的理解要受历史环境制约的话，那么选择杰作所依据的标准是不是也易受到历史变革的影响呢？伊塞尔和姚斯尤其主张，审美价值判断的权威性并非派生于文本的超时间性，而是来自一时（尽管这个“一时”可能会持续几十年）的评论一致。不存在一成不变、人人赞同的、电影史学家赖以作出审美判断和历史判断的审美标准。在美学电影史的著作中可以清楚地看到这一点。在六十年代，随着高等院校对作者论的接纳，批评方式的急剧变革也改变了电影史的论题。像萨姆·富勒、道格拉斯·西尔克、巴德·贝蒂彻和霍华德·霍克斯这样的导演，他们在早些时候的美国电影评论家和史学家那里或被忽视、或受轻视，但后来却成为美国电影史中不可或缺的人物。[①]

鉴于审美价值的沿时变革和同代电影史学家之间审美趣味的差异，一些学者对唯杰作传统将电影史论题仅限于评论家和史学家认为是艺术的那

---

① 乔治·博厄斯：《鉴赏史中的〈蒙娜丽莎〉》，载《观念史杂志》第 1 期（1940 年 4 月号），第 207—224 页；沃尔夫冈·伊塞尔：《阅读行为》（巴尔的摩：约翰斯·霍普金斯大学出版社，1978）；汉斯·罗伯特·姚斯：《走向接受美学》（蒂莫西·巴蒂译本，明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1982）。

些作品范围内的做法提出质疑。就像英国电影史学家爱德华·巴斯科姆所指出的:

> 甚至最低等、最受轻视的产品(影片)也被当作某种艺术来对待了。它们不是像世间公认的杰作一样享有同样的语言吗?它们不也讲述了一个故事,并试图影响观众的情感吗?它们在享有、讲述和影响时,效果可能会有大有小,但这是否就是等级的差异、种类的差异呢?[①]

巴斯科姆还指出了唯杰作论的另一个潜在问题:它在把握电影的美学方面的同时脱离其他方面特别是经济方面的倾向。上文提到,马斯特认为,对美学电影史学者来说,重要的是“作品无论造成过什么印象,它就是它本身”。这一观点被巴斯科姆看成是一种绝对分裂的症候。这种分裂是某些学者假定存在于艺术和工业之间的。它被信奉其他艺术形式中的唯杰作传统的电影史学家们继承下来。在此,经济与技术也许不被用来解释美学变革,尽管在电影史中这种解释可能会成立。巴斯科姆认为,不能把作为艺术形式的电影的历史看作是独立于作为经济产品和技术机器的电影的历史之外的东西。就批评性分析的目的而言,可以把电影艺术看成是一个自主活动的领域,但巴斯科姆指出,无论在美国还是在苏联,撇开用以支持大多数种类影片生产的实际机构,就很难说能够研究电影艺术的历史。

自电影发明以来,它在美国和其他大多数国家中基本上是作为商业性娱乐形式来利用的。这一事实的确影响到有关电影的话题、电影风格的发展以及其他一些美学思考。这一点对巴斯科姆和当代其他电影史学家是十分重要的。因为他们对美学电影史的兴趣在于解释。例如,某种美学风格为什么在某个特定时代而不是在其他时代出现?某些电影创作者为什么作出了他们的美学选择,而这些选择又是怎样受经济环境、社会环境和技术环境限制的?一部作品在特定时期是怎样被读解的,性别与阶级差别是否使这些读解有所不同?就像马斯特的论题不能引起巴斯科姆等人的兴趣一样,上述论

---

① 爱德华·巴斯科姆:《关于哥伦比亚影片公司的笔记(1926—1941)》,载《银幕》第16期(1975年秋季号),第65—82页。

题亦不能引起马斯特等坚持唯杰作传统的史学家们的兴趣。他们主要关注的是对入选的过去影片的阐发：为什么某些影片称得上“艺术”，而另一些影片则不然。巴斯科姆会去努力钻研一部给定影片的历史特性，而马斯特则会去研究那些他认为其美学意义超越了自己时代的影片。

简言之，过去十年间的电影学者已经断言，美学电影史的唯杰作传统已使自己处于编史学工作的尴尬一隅。唯杰作传统将审美评价作为自己的目的，因而贬低了历史分析中的语境关系。况且，把电影中的“艺术”归因于形式的进化或艺术家个人的想象力的观点也阻碍了对电影史中其他可能因素的进一步讨论。把美学与电影的其他方面隔离开来的做法停滞或阻止了对非美学力量的考察，而这些非美学力量是有可能形成特定时刻电影的审美效用的。巴斯科姆等人一向认为，我们沉溺其中的电影史学仅空有其名而并非真正的电影史学——那不过是按时序处理影片的电影批评和审美评价罢了。

4.7　符号学和电影史

尽管美学电影史研究中的唯杰作论仍然显见于许多电影史著作中，但其整个构想——描述与评价电影艺术杰作——已因一种新的电影美学理论的应用而受到质疑。符号学或符号论（本义为对信号的科学研究）力图理解在各种视听再现形式中含义是如何获得的。它提出的问题是，我们赖以理解绘画、服从交通信号、从马戏表演中取乐或阐释电影影像和声音的过程是怎样的？正如我们所看到的，符号学本身并不是一种电影史理论，但在过去十年中它已作为一种普通电影理论而为电影学者们所接受。这一点对于电影史研究具有深远的含义。

符号学最初是将结构语言学原理应用于语言学专业领域之外现象的研究。符号学汇集了若干领域的学术发展：逻辑学（美国哲学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯）、语言学（费尔迪南·德·索绪尔）、人类学（克劳德·列维-斯特劳斯）和文学理论（二十世纪二三十年代的布拉格学派批评家）。所有这些理论

均关注于人类通过各种媒介——尤其是文字语言、手势、声音、故事、服装和形象再现——把世界概念化并将其分节[1]的能力。

符号学考察在操作(照片、小说语言)中仿佛很明显和简单的现象,并将其展现为由规则和程式复杂组合的产品。它也处理那些仿佛是随意的或无规则的现象(桌子样式、摔跤比赛、马戏表演),并将其展现为受规则左右的产品。可以将人类学家克劳德·列维–斯特劳斯针对原始神话提出的问题看作是符号学的一般问题:"是否能用类似于语言学中使用的概念和方法来研究社会生活的不同方面(甚至包括艺术和宗教)。这些方法和概念是否能建构起那些其内在本质与语言的内在本质相同的现象。"[2]

换句话讲,符号学提出的问题是:社会生活的不同方面是被规则左右的系统吗?正是索绪尔发现,有着成千上万词汇并似乎有着无数结合可能的文字语言虽然乍看上去是对任何企图将其表现为一组规则的否定,但事实上,语言正是靠有限的规则或符码产生含义的。这些规则必定先在于任何话语;我们能说话正是因为我们已经"知道"规则了。

在六十年代,符号学首先被法国学者克利斯蒂安·麦茨用于电影研究。电影符号学寻求解释含义是如何具体化于一部影片之中的,这一含义又是如何传达给观众的。一个符号学家会试图断定含义赖以产生的布光方式或确定布光在给定影片中所起的作用。麦茨早期的电影符号学研究主要是一种类型学,它包括对影片中镜头之间和镜头段落之间各种结合的可能性以及对用来连接镜头和镜头段落的电影化"标点"(无技巧切换、化、划)的研究。[3]

在此不可能对电影符号学及其作为整体对电影研究产生的重要影响进行全面的讨论。电影符号学并不是铁板一块的方法,而且自七十年代以来它的研究重点也一直在变化。另外,符号学亦逐渐与其他理论——尤其是马克

---

[1] 分节:指按照结构主义观念,将一事物分为对立两项的做法,如把符号(字词)分为能指(声音)和所指(意义);也泛指为全面认识事物而将其做多层面区分的方法,如把电影分为艺术方面、经济方面、技术方面和文化方面等。——译者

[2] 克劳德·列维–斯特劳斯:《结构人类学》(伦敦:企鹅丛书,1972),第62页。

[3] 安德鲁:《主要电影理论》,第217页;克利斯蒂安·麦茨:《电影语言:电影符号学》(纽约:牛津大学出版社,1974),特别是第五章《虚构电影的外延问题》。

思主义和精神分析——相融合。因此,这里的讨论仅限于符号学的总体构想及其与电影艺术史研究有关的若干重要结论。

首先,普通符号学所关注的与其说是某一类现象的特例(一首诗、一个部落神话、一段讲话)不如说是统驭特例的原则、程式或符码的系统。正如语言学家查尔斯·C·弗赖斯在谈到索绪尔语言学观点时所讲的,符号学离开了"以个项为中心"的世界观而走向"注重关系或结构"的世界观。[①]对电影艺术史而言,这种对结构或系统的关注意味着电影史论题的一次转移。个别影片仍旧重要,但一部影片与在风格、时期或类型上相同的其他影片所共有的整套原则和程式也同样重要。例如,在电影符号学兴起之初,麦茨就认为,不同国家不同时代的电影使用着特定的镜头组合方式,而对特定组合型出现频度的比较将成为电影风格史研究的开端。一种构成方式在某个时代的影片中是"典型的",但在另一个时代的影片中可能就要极为少见了。[②]

把一部影片看作是程式和符码的系统意味着在某种程度上降低电影史中艺术家所起的重要作用。至少这种看法迫使艺术家与非个人的力量分享电影历史的舞台。电影符号学家们也承认电影不同于文字语言,因为电影没有含义赖以产生的一套健全而稳定的"规则"。用麦茨的话讲,在电影中,语法和句法是同一的。然而他们强调指出,没有一个电影创作者是在先例、程式和观众期待所强加的束缚之外进行工作的,就是具有再高技能的艺匠也不例外。况且,电影符号学的基本构想就是要超越个别影片、超越个别艺术家甚至超越电影领域本身。在这些符号学家看来,电影只是许多表意形式中的一种。电影作为含义的生产者的确有着自己的特性,但符号学想要解释的是一般表意(含义产生)的过程,而并不去管表意的形式是什么。[③]

基于符号学的美学电影史论题将是影片中含义与快感所由产生的总体方式,而不仅仅是其他史学家将其提升至艺术地位的那些影片。事实上,符

---

① 查尔斯·C·弗赖斯:《语言学与阅读》(纽约:霍尔特·莱因哈特和温斯顿,1964),第 64 页。

② 麦茨:《电影语言》,第 179 页。

③ 史蒂文·希思:《导论:强调的问题》,载《银幕》第 14 期(1973 年春、夏季号),第 10 页。这一期《银幕》是符号学专号,尤其推出了麦茨的著作。

号学认为“艺术”与“非艺术”之间的传统划分无助于理解含义是如何生成的这一问题,就此构想而言,以符号学为基础的电影史根本就不是“美学”电影史。我们至少可以说,在符号学那里,“艺术作品”与其他影片之间的界线即使还可以认出,也已经模糊到唯杰作论史学家们难以接受的程度了。[1]

4.8 走向美学电影史的重建

符号学对于电影理论与批评的冲击是深广的,但它对电影史研究的影响到目前为止还谈不上多强。符号学以及作为符号学基础的结构语言学都不是史学理论。[2]符号学可以解释某部影片中剪辑所起的作用或揭示对电影史中所有导演都适用的剪辑的表意潜力,但是不参照另一些解释模型,我们就无从知道为什么剪辑会在特定时代并以特定方式为人所利用,或者说为什么在西方电影创作实践中某些剪辑方式会占主导地位而另一些方式则位居边缘。换句话就是说,根本不存在能以替代传统的唯杰作论的、现成的“符号学电影史”。况且,用两分法术语(唯杰作论史学家和符号学家)描述美学电影史问题的论争也显得太简单化了。尽管如此,把唯杰作论与符号学立场看作是有着基本差别,即有着不同的关注对象和不同侧重点的两套观察方式,也还是可行的。符号学对电影批评和理论的贡献可以说形成了重建美学电影史各种问题的出发点,而这些问题则是美学电影史能够而且也应该提出的。

符号学的批评焦点从作为静态客体的影片转向作为一组关系的影片。这种转移既是内在的(一部影片作为符码间诸种关系的系统),也是外在的(许多影片间的诸种关系)。它暗示出一种相应的对美学电影史的重新界说:把美学电影史作为电影中含义生产的历史,或者用符号学术语讲,作为表意实践的历史。我们不再问哪部影片是艺术的,而是问电影的形式元素(布光、

---

[1] 麦茨:《电影语言》,第 83 页。

[2] 正如基特和厄里所指出的:“从其宣示的方法论看,结构主义者一般是反因果和反历史的。”见《作为科学的社会理论》,第 75 页。

剪辑、摄影机运动)是怎样并且为什么在电影史特定时期的特定影片中使用的?某些风格是怎样并且为什么变成电影史上经久未变的规范的(例如好莱坞“风格”),同时另一些风格又是怎样并且为什么在电影史上盛极一时(例如德国表现主义和法国印象主义)或成为个人独有的(例如梅里爱或德莱叶的“个人”风格)?在电影史的不同时期,某些电影手法(例如强烈的明暗对比和跳切)对观众意味着什么,它所导致的含义又是如何产生的?这种对美学电影史的重新界说把审美趣味和评价搁置一边。把电影作为表意实践的电影史研究不再致力于赋予入选作品以超时间的艺术价值,而是试图以历史的特性和复杂性去理解电影形式的运用。

克里斯琴·汤普森开发了一种叫作“新形式主义”的电影批评方法,即把二十年代形式主义批评家们所倡导的文学批评原则应用于电影。形式主义尽管在很大程度上基于索绪尔在语言学上的先驱性工作,但它坚持审美语言与非审美语言之间在使用上存在差异并且强调艺术除产生含义外还能改变我们的知觉,因而又不同于符号学理论。作为两种批评体系,新形式主义与电影符号学的差别对于美学电影史的讨论并不重要。重要的是汤普森的下述观点:每部影片都处于与其他艺术和含义生产系统的关系之网中间并依赖着这种关系的网络。汤普森把这些关系叫作“背景组合”(background sets)。在她看来,一部影片就是一个“开放的系统”,在与其他系统的不断的相互作用中生产和消费。影片援引其他系统并用这些系统中的元素构成一个独特的组织。影片的读解者就是根据派生于这些系统或背景的程式和规范来理解这部影片的。因此,汤普森认为,“形式主义批评家一定要植根于历史”。形式主义者对作品生产与消费的美学语境的兴趣同伊塞尔和姚斯的接受理论产生共鸣。因为姚斯就谈到过一个他称之为“期待视野”(horizon of expectation)的概念。他认为,读者和批评家都是对照“期待视野”来为每一个新接触的作品定位的。[①]

---

① 克里斯琴·汤普森:《〈伊万雷帝〉:一种新形式主义的分析》(新泽西普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1981),第14—18页。戴维·波德维尔也采用这类似方法,见《卡尔·德莱叶的影片》(伯克利:加州大学出版社,1981)。汉斯·罗伯特·姚斯:《审美体验与文学释义学》(明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社,1982),第12页。

将汤普森和姚斯的历史化的美学理论与本书第一章讨论过的实在论史学框架联系起来，我们就可以重新思考汤普森所谈到的作为审美生成机制的“背景组合”,以及这些生成机制的相互作用。正是这种相互作用决定了特定时代中特定影片的结构方式和观众的读解方式。由此而言,美学电影史学者的任务就变成了对生成机制的确认和对其相互作用的解释。历史地认识一部影片将意味着把这部影片理解为背景或生成机制的特殊接合物。每部影片,即使是最老套的影片,从历史上讲都是独一无二的,因为它代表了一种特殊的元素排列方式。然而这种独特性并不意味着历史学家一定要把一种影片看作是不可言说的历史的偶然产物。使一部影片区别于其他影片的东西不是元素本身的系统，而是元素的特殊排列。恰恰在非常不同的影片中,我们可以发现许多相同的生成机制的运作。

无论是“背景”的概念,还是响应理论中的相应术语“期待视野”,它们都为了解在特定文化中的特定时代接受一部特定影片时起作用的各种力量提供了一种框架。现在再回到姚斯的观点:期待视野“代表了反应、预先判断、言语以及其他就表面印象而向作品表示敬意的行为”。一部特定作品会因其满足了期待而使人极易把它与它的背景融为一体。但这样的作品有一种潜在的危险:它会由于与背景过于一致而被认为是“令人厌烦的”。在视野中显得非常突出的作品会创造一种姚斯所说的“审美距离”,观众可能会相应地改变视野而接受作品,但也会(在极端的例证中)认为它是“不可读解的”而拒绝接受这部作品。

然而也有另外一种可能性,作品会使它的观众分裂为两部分:接受它的人和拒绝接受的人。因此在姚斯看来,了解特定作品的历史就需要领悟作品所运用的前创作策略、读解作品时所针对的期待视野、作品所产生的多层面响应、作为阅读结果而与读者视野的同化或疏离,以及读者、作者和文化体制之间的合成反馈过程在相同形式或样式的其他文本中所引起的文本变化。姚斯在用重建接受作品所针对的期待视野来界说他的观点时是很谨慎的。他的这一构想并不是企图以这种或那种方式“爬进过去观众的心灵”。既定作品生产与消费的特定历史条件只能部分地为历史学家所再现，因为期待视野并不是历史上的读者能完全意识到或能加以完满划分的。历史学家

可能接触不到不同观众解码时的特殊差异，但全体观众所共有的、更为一般的期待视野却不是不可企及的。[1]

具体而言，相互作用以决定作品外观并且决定观众对银幕上再现之物的读解方式的背景或生成机制究竟是什么呢？有一些因素决定着过去某个时代的电影表意和观众响应，对这些因素的操作加以确证和解释的构想才刚刚开始实现。这里所提供的并不是一份详尽的目录，而是对某些比较重要的因素的初步勾画。

4.9　风格

可以把电影风格界定为特定电影技巧的系统化运用，这种运用能使一部或一组影片带有明显的特征。利用这一风格的概念，历史学家就能具体说明过去某个时期中合乎规范的艺术实践。这种从历史角度界定的风格规范可以作为用以检验个别电影作品的背景或视野。

自二十世纪十年代以来在西方占主导地位的电影风格被称为古典好莱坞叙事风格。这个术语意指电影元素的一种特定组构范式，它的整体功能就是以一种特定的方式讲述一个特定类型的故事。好莱坞电影叙述的故事包括一条连续的因果链，动因是某个角色的欲望或需求。通常的解决方式就是满足那些特定的欲望或需求。故事中不能引进分散我们对叙事段落的注意力的东西，而且故事只能在影片开头提出的问题（农民会战胜牧场主吗？多萝西会回到堪萨斯吗？山姆·斯佩德能侦破马耳他之鹰案件吗？[2]）被解答之后结束。

好莱坞影片中的所有电影元素都服务并从属于叙事。剪辑、场面调度、布光、摄影机运动和表演联合产生一种透明的风格，以使观众只留意于影片所讲述的故事而不去关心讲述的方式。例如，镜头间的空间关系一定要清

[1] 姚斯：《走向接受美学》。

[2] 指《原野奇侠》（1953）、《绿野仙踪》（1939）和《马耳他之鹰》（1941）。——译者

楚,以使观众不去怀疑自己与银幕上运动物体(包括人物)的关系。故事时间的分段通过剪辑来操作,用以排除无叙事意义的事件。运用特写把观众的注意力吸引到对白上来。很多叙事就是通过对白展开的,而且在许多例子中都能看到,特写中的背景被调到焦点之外,以使观者的眼睛不离开有叙事意义的那部分影像。镜头运动通常是不惹眼的而且往往被人物的运动"赋予动因"(例如,摄影机摇拍一个行走着的角色)。由上述元素产生的形式系统以及另一些形式设计就构成了所谓"零度电影风格",因为它们只用来服从叙事的需要,而它们本身却"隐而不见"。[1]

古典好莱坞风格的历史重要性在于:到二十年代后期,好莱坞风格作为叙事影片创作的独家风格已为世间大多数人所接受。其他风格则被好莱坞风格的阴影所遮没并且要在好莱坞风格所建立的标准面前受到评判。对电影史学家来说,好莱坞风格提供了一种在历史上可以界定的标准,一种美学参照系。其他风格将被联系于这种参照系来加以评估,参照系内的影片和影片创作者亦会因之而确定各自的位置。

在了解美学电影史时,对"第三世界电影"的思考表明,风格模型在历史上有例可援是多么有用。直到第二次世界大战结束,大多数拉美国家和非洲国家几乎还没有本土的电影制作传统。它们的电影工业均由美国或欧洲的企业所控制。它们的银幕上主要是好莱坞风格的影片。五十年代以来,第三世界国家中越来越多的电影制作者试图创造一种能表现当地政治和文化问题的电影风格。尽管其电影成果风格各异,但所有称为第三世界电影的作品都是以对好莱坞电影的批判作为自己出发点的。

在费尔南多·索拉纳斯、奥克塔维奥·赫蒂诺、米盖尔·里廷、乌斯曼·桑贝纳等电影导演和理论家看来,好莱坞电影业已使影片成为商品,成为一种在遥远的某个地方生产出来然后销售给消费者的产品。这种销售是以一种

---

[1] 对古典好莱坞叙事风格的讨论,请见戴维·波德维尔和克里斯琴·汤普森:《小津影片中的空间和叙事》(载《银幕》第17期,1976年夏季号,第41—73页);波德维尔:《卡尔·德莱叶的影片》,第25—38页;戴维·波德维尔、珍妮·斯泰格和克里斯琴·汤普森:《古典好莱坞电影:1960年以前的电影风格和生产方式》;诺埃尔·伯奇:《电影实践的理论》(纽约:普雷格,1973),第11页;爱德华·布拉尼根:《春花的空间》(载《银幕》第17期,1976年夏季号,第74—105页)。

令人愉悦的、一次性消费的和逃避现实的体验为形式的。甚至当好莱坞影片处理“社会”问题的时候，这些问题也只是作为个别角色所面临的难题并且最终被克服掉了。好莱坞风格的透明性就是要防止影片提出影片自身作为文化客体和审美客体的地位问题。因为一旦这样做的话，叙事的首要性就会遭到破坏。这种批判性观点还认为，好莱坞影片从不鼓励观众去思考电影本身或去质疑观众与银幕上各种事件的关系。



4–2《燃火的时刻》(*Hora de los Hornos*,1968)是阿根廷拍摄政治纪录片运动新阶段开始的标志。影片在内容和形式上构思新颖，让人看到电影作为政治武器和文化武器的可行性。

好莱坞电影所引起的反应是被动的：观众想看到和听到的每样东西都会在好莱坞风格中明确无疑地展示出来。读解《大白鲨》或《外星人》根本用不着“花气力”。好莱坞影片最终会解答叙事中所提出的全部问题，以此将观影体验与观者的“真实”世界隔离开来。不管风格与影片一致，还是搅乱了影片，它总是让人知道这“只是”一部影片。

如果不把索拉纳斯和赫蒂诺的《燃火的时刻》看作是对好莱坞风格的反动，看作是对本片所呈现的电影生产与消费问题的探讨，我们就很难读解这类第三世界电影。《燃火的时刻》分为三部分，片长四小时，是一部“关于”阿根廷政治、文化、经济以及受到外国势力统治的影片。它也是一部关于电影制作及探讨电影作为政治武器和文化武器之可行性的影片。好莱坞影片是隐匿风格的，而《燃火的时刻》则通过直接评论、用打在银幕上的标语和提示打断画面以及将各种电影风格加以拼贴等手段不断地提醒观众注意它作为一部影片的地位。

好莱坞影片是使观众处于被动状态的商品，而索拉纳斯和赫蒂诺则把自己的影片设想为一种迫使观众既思考有关电影的现实也思考影片所叙述

的现实的电影活动。在影片放映中,有一条提示曾好几次出现在银幕上,内容是请放映员停机,并要求观众讨论他们所看到的东西。好莱坞影片的商品性质决定了每次影片放映都应该是相同的(以使每个消费者都能“买到”同样的产品),而《燃火的时刻》的每次放映都各不相同。在索拉纳斯和赫蒂诺看来,“这意味着每次放映的结果将取决于组织放映的人、观看电影的人以及放映的时间和地点;做点调整、添加些素材甚至进行较大变动的可能性是无限的”。最后一点,好莱坞影片是自主自足的审美客体,而《燃火的时刻》的结尾则是开放的——这样就可以根据观众讨论的结果做一些变动或增加些素材。就像影片结尾的字幕所宣告的那样,“……它向你们开放,以使你们能够把它继续下去”。看过《燃火的时刻》后我们会发现,影片没有叙事的解决,也没有回答它所提出的问题,更没有“审美的满足”。[①]

颇有反讽意味的是,无论第三世界电影创作者多么想使他们的影片与好莱坞风格的信条背道而驰(《燃火的时刻》代表了一种几乎是180度的大转弯),他们仍然不能避开好莱坞风格的效果。好莱坞风格支配世界各国电影制作的一个历史性后果就是建立起了一整套的观众期待。它们涉及一部影片“应该”是什么样子、观影体验“应该”是什么样子的观念。不仅在美国和欧洲是如此,在第三世界国家也同样是如此。因此,如果一个电影创作者的影片过分激进地背离“常规的”电影创作实践(比如好莱坞风格),那么他就要冒脱离观众以至影片的政治效力丧失殆尽的危险。一些第三世界电影创作者意识到了这一点,于是他们铸成了一种既保留好莱坞电影的某些特点(封闭的叙事形式、富于个性的人物)同时又做些改变以适应他们特定的美学目的和政治目的的风格。

除了把古典好莱坞风格当作一种历史规范(其他风格体系只能在与它的比较中存在)加以利用之外,电影史学家还须检验好莱坞风格本身的历史本原和发展。好莱坞电影风格经久不衰的一个原因是它的弹性。它能顺应经济变革和技术革命,调整来自其他风格体系的影响和半个多世纪以来成千上万电影创作者各自的美学要求。我们会问,这些顺应和调整是怎样实现的

[①] 费尔南多·索拉纳斯和奥尔塔维奥·赫蒂诺:《走向第三电影》,载比尔·尼柯乐斯编:《电影与方法》(伯克利:加州大学出版社,1976),第63页。

呢?是什么构成了电影史既定时期好莱坞的“标准”实践?这种实践的可以为人们所接受的界线又划在哪里呢?好莱坞风格内部存在演变的可能性吗?这种可能性又是怎样显现于个别影片之中的呢? 技术革命——声音、色彩、宽银幕等对好莱坞风格产生了哪些影响呢?

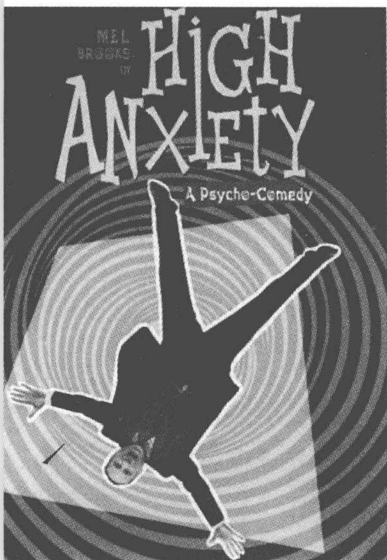
简言之,如果好莱坞电影这一概念从历史角度讲十分有用,那么我们就不应把它理解为一种静止僵化的实体, 而应当把它看作是一套与历史同在的实践。在十九世纪九十年代电影技术发明之时,电影并不是“命中注定”要成为一种讲故事的媒介为人们所利用的。电影的第一批观众曾经看到并且显然很欣赏多种多样的电影风格:旅游片、新闻片、社区“家庭电影”、特技片、流行舞台剧的纪录剪辑,以及叙事影片。在电影风格史研究中最复杂和最具挑战性的一个问题就是: 好莱坞风格是如何从竞相运用先进电影技术的众多类型中脱颖而出并迅速成为“规范的”电影创作实践的。

如上所述,许多关于美国电影史的评论总把好莱坞风格看成是电影讲故事潜力的必然结果。然而,就如影片《一个美国消防队员的生活》所表明的(见第二章中的有关讨论),叙事影片渐居优势既非必然,也不是一个一帆风顺的过程。近年许多研究课题中的一些初步成果(在美学电影史的这一阶段,其成果只能是初步的)表明,无声片叙事风格的出现是对经济压力(要求在规定时间内生产出能持续上市的产品)、观众期待以及其他艺术形式的娱乐媒介所提供的美学模型的反应,它存在了十多年,最后才发展为好莱坞风格。[1]

4.10　互文本背景

古典好莱坞电影风格构成了一种能为电影创作者所利用(或反对)的美学体系。对观众来说,它代表着他们的期待视野的一个重要部分,它也规定了一部故事片看上去或听上去“应该”是什么样。无论从生产层面(编码),还

[1] 参见诺埃尔·伯奇:《鲍特或恨爱交织》,载《银幕》第 19 期(1978/1979 冬季号),第 91—105 页;查尔斯·玛瑟:《埃德温·S·鲍特的早期电影》,载《电影杂志》第 19 期(1979 年秋季号);罗伯特·C·艾伦:《电影史:狭义的表述》,载《1977 电影研究年刊》,第 9—16 页。



4-3 导演梅尔·布鲁克斯在《忧心如焚》(*High Anxiety*, 1977)的电影海报中戏仿希区柯克的《迷魂记》。

是从消费层面讲，古典好莱坞叙事风格绝不是在好莱坞影片中起作用的唯一的美学体系。一部好莱坞影片可能会利用来自许多其他文本系统的编码和程式,或者只是参照这些系统,这就使得该影片成为文本之间的交汇点,即对许多表意实践而言的汇聚点。

电影含义生产中的其他文本系统在电影的滑稽模仿作品中表现得最为清晰。这种滑稽模仿会使观众想起一些他们很熟悉的文本细节,由此产生某种喜剧效果(例如梅尔·布鲁克斯[1]在《忧心如焚》中使用了希区柯克影片中的某些镜头——特别是《精神病患者》的片头,对希区柯克进行了讽刺)。其实,从某种程度上讲，每一部好莱坞影片都是一个互文本的网络,须依赖已经存在于其他影片和其他艺术形式中的含义设计。这些设计是由历史确定下来的。其他艺术形式中的程式在时间的长河中几经变化,电影中的程式亦是如此。因此,对某部影片如何产生含义的了解就必定要包括对这部影片在其产生的特定时代如何利用其他文本系统的了解。

我们可以将其他文本系统分为三类:电影的、非电影的和外电影的。头两个在广义上讲属于美学电影史的范围。电影互文本就是某部影片对其他影片中某些元素的利用（这包括：从参照某部影片到完整地采用某种类型片——如西部片、科幻片或歌舞片——中的程式)。非电影互文本意指对其他艺术形式或再现系统(绘画、戏剧、文学、习俗、图像、照片)的程式或符码的利用。第三类互文本即外电影互文本是指对明显具有反美学性质的表意实践(法律、生物学、商务、政治等等)的利用。分析一部影片对上述文本系统的利用与其说属于美学电影史的范畴,不如说是属于社会电影史的范畴。[2]

---

[1] 梅尔·布鲁克斯:(1928—)美国著名喜剧片导演。代表作有《制片人》(1967)、《闪光的马鞍》(1974)等。——译者

[2] 这些分类被简·福伊尔用于对好莱坞歌舞片互文本关系的讨论,见《好莱坞歌舞片:对一种娱乐形式中观众投入的美学分析》(博士论文,依阿华大学,1978),第 179—236 页。

由最标准的制片厂产品所形成的电影的和非电影的互文本网络是很广阔的，一部影片的含义生产毕竟是一个复杂的过程。三十年代的一般强盗片会包括一些从强盗片的一般样式、侦探小说、体现洛杉矶当时风貌的图像、习俗以及三十年代的美国土话中派生出来的程式。甚至一部影片的宣传材料或它的影星也变成了一种互文本——这一点在第七章中关于明星制的个案研究里会很清楚地看到。

在电影研究中，最引人注目的互文本系统是类型片。类型片研究提出两个基本问题：(1)如果说一部影片是歌舞片、西部片或恐怖片，那么这种说法意味着什么？(2)可为电影创作者所利用的主题实际上是无限的，但相同种类(类型)的影片却反复制作出来而观众似乎还乐此不疲，我们该怎样解释这一事实？

按照传统说法，类型片一直是基于复现的人物、主题、布景、情节和图像来界定的，例如西部片就是一种包含拓荒者和牛仔、沙漠、只有一条街道的镇子并且表现文明与野蛮相较量的影片。正如安德鲁·图德所指出的，仅仅根据影片来界定类型片必然导致某种程度的循环现象："西部片" 的特征就是从已被分析家们确定为西部片的影片里总结出来的。图德认为，把某部影片称为西部片或歌舞片，不仅是说这部影片包含了某某特征，而且也指这部影片会被电影观众作如是认可。类型片的概念恰恰依赖于对构成西部片或强盗片的那些东西的普遍认可。他说："类型片就是我们相信是其所是的那种东西。"[1]以本章一直所用的术语讲，类型片形成了一种重要的互文本背景，它在观众中会产生一些明确的期待。歌舞片中自发的唱歌和跳舞作为歌舞片的一种类型程式不仅为它的观众所接受，而且也为他们所期待。

类型程式既作为美学约束也作为含义的源泉而运作。一套类型程式一旦引入影片(印第安人沿地平线出现，或是有轨电车变成一场歌舞的舞台)，由这些程式引发的期待就会开始起作用。这些程式随后将作为一种参数，影片的其他有关方面人物描写、场景铺排、戏剧冲突以及叙事进程将会因这些参数而"被期待"出现。破坏这些参数自然会使观众的期待受挫。另一方面，类型程式变成了先在含义的一种美学框架。一部影片可以省力而有效地把

---

[1] 安德鲁·图德：《电影理论》(纽约：瓦依金，1973)，第 131—137 页。

这个框架建立起来。要赋予一部“西部片”以含义,影片只需用一个孤独骑手策马跑过广袤草原的长镜头作为开场就行了。只此一个镜头就足够将一部影片“嵌入”一个广阔而复杂的互文本网络——西部片的互文本网络,而无须说明拓荒者是谁,牲畜为何被赶过开阔的原野,酒店将起什么作用,或者主角在影片结尾为什么要走向落日。

4.11 生产方式

“好莱坞”、“先锋派”和“纪录片”等范畴不仅涉及影片之间的风格差异,而且也涉及影片之间在生产环境和生产方式上的差异。“生产方式”这个术语在此意指一部影片的生产组织的整体结构:制作该影片的理由、制作任务的分工、所使用的工艺、职责和权限的分派以及确定评价完成片的标准。每种生产方式都有自己的一套生产实践,从中反映出一部特定类型的影片听上去或看上去“应该”是什么样子的规范性概念。这些规范对艺术方面的决定施行着重大而又微妙的影响。

目前至少有三种基本生产方式:

一、个人的影片生产方式体现出某个人对生产完全负责或负主要责任的生产处境。先锋电影或实验电影常常是个人制作的。

二、集体的方式是指几个人共同承担生产过程。在这种方式中,虽然具体的工作是分派的,但决定却是由参加者共同作出的。阿根廷的电影自由创作集体——最著名的成员有索拉纳斯和赫蒂诺——是集体生产方式的范例。这个小组的每个成员都会操作所有设备。生产决定也是由全组作出的。

三、制片厂生产方式显然是三种方式中最为复杂的。它的目的并不是某部影片的生产,而是许多影片的大规模生产。在个体方式和集体方式中,盈利或许是或许不是制作影片的主要动机,但盈利无疑是制片厂生产方式的基础。制片厂方式的特征是等级有序的组织、涉及面很广的分工和标准化的生产实践。[1]

---

[1] 戴维·波德维尔和克里斯琴·汤普森:《电影艺术导论》,第8页。

就像风格和互文本有其历史一样,生产方式也有着自己的历史。珍妮·斯泰格在她的博士论文(1981)中考察了好莱坞制片厂制度的历史,并作结论说,它的发展(至少是部分地)来自大规模地把影片生产规范化以使影片公司的所有者获得最大利益的需要。简言之,制片厂制度就是底特律汽车装配线的好莱坞对等物,它们几乎是同时发展起来的。生产过程被分为不同的任务和工作,以使每个工作者对某个或某组工作负责,如编剧、分镜头、制作布景、摄影机操作、照明、特技处理、剪辑、做字幕等等。投产和分派工作人员(包括演员和导演)的决定由资方作出,各级别的雇员只有实施决定的份儿。

尽管制片厂生产方式只是二十世纪十年代若干种相互竞争的生产组织制度之一,但它很快便成为电影工业的标准形式。按照斯泰格的说法,它的发展更多地影响了美国电影的风格而不是某部影片或某个导演。然而,正如她指出的,如果以为单从经济上考虑就可以"产生"制片厂制度,而这种制度又反过来"导致"古典好莱坞风格的发展,然后这种风格再反回去"引发"像一块块口香糖一样的影片的生产,这种想法也未免太简单了。

首先,制片厂制度决不是生产影片的最廉价方法。好莱坞故事片中的"无形"剪辑需要有剪辑师、助理剪辑员、作者以及严密的生产记录保留制度的共同参与,以使画面流畅地连接在一起,从而保持连续空间的幻觉。在这种情况以及好莱坞生产实践的其他例子中,获得一种特定的电影"外貌"要比少花点钱重要得多。进一步讲,消费者自然会指望每块特定商标的口香糖都是一样的,而电影观众则希望同一制片厂拍出的影片每部都不一样。因此应该认识到,维护好莱坞制度中的循规蹈矩和讲求标准的压力与赞同影片之间应存差异的压力是有着抗衡关系的。[①]

4.12 作者

电影批评中的作者论观点曾引起过一场论战。时至今日,这场论战在某

---

① 珍妮·斯泰格:《好莱坞生产方式:电影工业中分工的构成》(博士论文,威斯康星大学,1981)和《生产权限的分派:托马斯·英斯和制片厂制度的兴起》(载《电影杂志》第18期,1979年春季号,第25页)。

些领域中仍在进行。论辩的焦点是谁应该由于好莱坞电影中的艺术成就而获得荣誉。特吕弗以及后来的萨里斯都认为,在真正的电影艺术中,导演的才华显而易见并贯穿始终。这一观点也影响到其他批评家。他们大声疾呼,以导演为作者的例子同样适用于编剧、制片人、电影明星甚至摄影师。在对美学电影史的重新阐述中,谁使电影成为艺术的提问会改成这样一个问题:影片的本来面目是怎样的?这一问题与其说涉及评价,不如说涉及历史,它承认施影响于既定影片特殊质量的各种力量是复合的,它们中既有个人的力量,也有非个人的力量。对霍克斯、福特和希区柯克影片的详尽读解无疑表明:虽然他们各具特色,但他们的影片还是显现出制片厂、好莱坞风格和类型的“印记”。

要想在某位好莱坞导演所执导的若干影片中发现某些统一的特征,就需要把影片的含义归因于这位导演的工作。即使在批评方式上更为精密的作者论派别也必定会把含义的其他来源斥为“噪音”。正如彼得·沃伦在《电影中的符号与含义》一书中所指出的,“作者论所要做的就是选取一组影片——某个导演的作品——并分析它们的结构。与此无关的东西、与导演不相干的东西则顺理成章地被看作是次要的、偶然的和应被舍弃的”。[①]这句话里的关键词是“不相干的”。作者之外的含义源对想要发现名副其实之作者的批评家来说可以是“不相干的”,但无论从逻辑上讲,还是从编史学上讲,都没有理由说它们对于美学电影史学者也是“不相干的”。

作者论几乎从一开始就把注意力偏离开制作实践。作者论批评家不愿提出导演有多大控制权以及控制权行使于何处这样的棘手问题,而是申明他们所关注的是作为批评构成物的作者,是作为可由署名文本推知的含义原型的作者。这种作者并不是历史中实际存在的导演本人。为了维护作为一种批评体系的作者论,上述把作者的所作所为与历史分离开来的做法在逻辑上或许是必要的,但是它对于电影史研究来说,不仅是不必要的,而且会起到相反的作用。一旦抛开作者是他(她)的影片的最终含义源这一假设,我们就能够相当有效地提出作者论所不能提出的历史问题。比如,在各种(电

[①] 彼得·沃伦:《电影中的符号与含义》(第二版,布卢明顿:印第安纳大学出版社,1972),第104页。

影）生产方式中，生产决定是怎样做出的？在影片创作过程中，对个人作用的制约力量是什么？在特定时代、特定风格中，可为人们接受的美学创新的限度是什么？这些限度又是怎样构成的？在既定时代，观众能察觉到的电影业中的作者情形是怎样的？

作为把电影业中的作者概念加以历史化的一个步骤，我们可以借用一下形式主义批评家鲍里斯·托马舍夫斯基把有传记作者和无传记作者区别开来的做法。大部分通俗文化产品都是由“无传记”作者制作的，因为观众并不知道他们的姓名。他们的姓名的意义仅止于他们影片开头的（职员）字幕，在他们的影片之外，他们没有角色身份。当然，知道某部影片是约瑟夫·佩夫尼或是乔治·拉卡瓦导演的，对读解这部影片并不重要。就被批评家指定为作者的大部分美国导演来说，用彼得·沃伦的术语讲认识他们本身就是一种“解译”或“解秘”行为，一种发现活动，进而言之，是一种仅用其影片来塑造作者的行为。

但也有另一些作者，其中亦包括导演，他们不仅扬名于片头字幕，而且也有着自己的公开形象。他们的生活“事实”、创作实践和言谈语吐都通过新闻记者、评论家、他们自己的新闻发布员、他们影片的广告、回忆录以及最近才出现的电视谈话节目传达给公众。他们的“传记故事”（托马舍夫斯基语）因而成为读解他们影片的重要的历史背景材料。事实上这些传记故事也常常铭示于他们的影片之中。[①] 这种铭示可能会以花哨的风格为表现形式，因为它会引起对影片“作者”的注意。我们往往倾向于把这些显露出作者的铭示与欧洲“艺术”电影（伯格曼影片中人物的冥思玄想或费里尼影片的怪诞）联系起来，但事实上这些铭示也曾出现在某些好莱坞导演的作品中（例如不胜枚举的奥逊·威尔斯的风格特征）。

如果影片被当作“自传”影片发行，如果影片讲的是电影创作过程的事，或是某位导演变成自己影片中或其他导演的影片中的角色，对作者的讨论

[①] 鲍里斯·托马舍夫斯基：《文学与传记》，载拉吉斯拉夫·马泰伊卡和克雷斯蒂娜·波莫尔斯卡编：《俄国诗歌读解：形式主义和结构主义的观点》（安阿伯：密执安斯拉夫出版公司，1978），第47—55页。戴维·波德维尔在《卡尔·德莱叶的影片》一书中曾采用托马舍夫斯基的作者概念，见该书第5—10页。



4–4 希区柯克(Alfred Hitchcock)短暂出现在影片《救生艇》中。整个剧情在一艘潜水艇上展开,没有他常扮演的路人角色,不过希区柯克还是想办法把自己安插进去了——他化身为船上乘客正在看的报纸上的广告,这个广告展示了服用某项药物之后的减肥效果。

也许因此而更为实在。阿尔弗雷德·希区柯克在自己影片中短暂出现的历史意义在于:这些短暂出现涉及一个传记故事,它马上会使人想到这是一部希区柯克的影片,而这个传记故事又正好是他的影片讲述出来的。希区柯克频繁使用的类型是悬疑片。这一类型把对死亡主题的强烈嗜好掺进了他的传记故事,同时他的那些充满奇想的影片段落也引出了他性格的另一面——他的幽默感。希区柯克的传记故事是强有力的。这甚至使他能把"作者头衔"赋予他并未参与创作的文本:"神秘"故事精选、五六十年代的长篇电视连续剧,阿尔弗雷德·希区柯克献映的影片以及他仅仅"介绍"了其中某些段落的大量作品。

一个导演的传记故事对电影史学家来说颇为重要。这种说法有几点理由:第一,它可以帮助我们了解这位导演所参加的生产实践,因为传记故事,特别是公众对这位导演的议论,有助于在这位导演和他(她)工作于其中的主流生产方式的实践之间建立起一种关系;第二,传记故事能够制约对一部影片的接受,即对"应该"怎样读解这部影片产生影响。这两个有关作者的论题将在本章的个案研究中作进一步的考察。

4.13 电影圈内的美学话语

正如我们所知道的,历史观众的期待视野有一部分是影片本身所产生的。观众以往的观影经验引导他们期待西部片、歌舞片或纪录片中的某些特质。可以有把握地讲,到三十年代初,美国电影观众不仅把古典好莱坞风格看作是许多程式中的一种,而且也把它当作相对于另一些多少有些偏离的

风格而言的“正规的”电影风格。其他期待则派生于有着各种各样来源的关于电影的更一般的话语。好莱坞制片厂生产方式的最突出的悖论是：一方面需要把它的产品标准化，而另一方面又要使每部影片都有所不同，这样才能诱使观众花钱看电影。在制片厂时代，电影广告的作用就是使每部影片都显得有其特殊之处因而将会有独特的观影体验。当然，观众很快就学会了对电影预告片、海报、影院门厅图片以及报纸广告上使用的最高级形容词打些折扣，但是电影的广告话语也的确有助于制约观众的期待并建立起赖以评判一部影片的术语。广告也可以用联系和比较的方法把一部影片置于一个互文本的网络之中：“自《精神病患者》以来所未见……”或“如果你曾喜欢《乱世佳人》……”

十九世纪九十年代以来，对某些特殊影片的评论性评价在报纸、杂志、书籍和（现在是）电视上层出不穷。早在 1929 年，《电影日报年鉴》就证实有 326 家美国报纸雇用专人作为“影评人”。这种电影的评论话语是否在相当可观的程度上影响到观影行为，现在还很难确定。据说，某些戏剧评论家能够毁掉一出百老汇戏剧获得商业成功的机会，但可以肯定地说，还没有哪位影评人有此能力以同样的方式“毙掉”一部电影。断言在评论家的评判与“公众趣味”之间有一种相互关系也是很危险的。电影史上有许多例证说明被评论界蔑视的影片却为许多影院常客所喜爱并获得商业的成功。

对电影史特定阶段的电影的评论话语的研究对于电影史学家来说是很有价值的。这是因为评论话语同广告话语一样，也是想建立起既能为评论家也能为观众所利用的评论语汇和参照框架。用大众传播的术语讲，电影的评论话语在美学电影史上具有一种“确定议程”的功能。这意味着它不是告诉观众要思考什么，而是告诉他们要想到什么。评论话语也为电影史学家建立起过去某个时期主流电影风格的规范限度。当评论家碰上一部“与众不同的”影片时，也就是说，当影片并不完全适用于标准评论话语所习惯的参照框架时，那些规范的限度就暴露出来了。

在某些影片中，那些与众不同之处仍会使其中某部作品进入评论话语领域，这部作品甚至会因自己远离“常规电影”而被看作是一种艺术创新。但在另一些情况下，这部影片则会因其对正规风格标准的破坏而不为时行的

评论话语所接受。它或是被拒绝,或是被置之不顾。因此,在对接受电影时所依赖的美学语境的理解中,否定性的电影评论对电影史学家来说有时比赞赏式的评论更为有用。

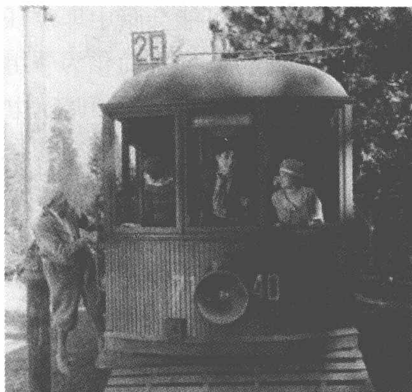
诺埃尔·卡罗尔走得甚至更远。他认为,所有那些企图将“艺术”定位于作品本身某些内部特性之中的电影理论(以及电影史理论)都会使人误入歧途。为使所谓“体制化的艺术理论”适用于电影史研究,卡罗尔认为,一部影片只要被评论家、批评家以及其他属于电影艺术“体制”的人们称为艺术品,它就成为美学电影史的对象了。正因为该作品被认为与较大的艺术传统有某种联系,它才会是“有美学意义的”。一部作品可能被看成是对以往潮流的重复、扩展或对这些潮流的否定——它毕竟占据着与以往作品相关的某个位置。“在历史中的任何阶段,如果一个对象未能以这些诠释方式与传统相联系,它就不是艺术。”[①]

4.14 个案研究:《日出》的背景

1972年,英国电影杂志《画面与音响》组织了一次世界范围的影评人投票评选有“史”以来电影杰作的活动。在评选出来的“最伟大的”20部电影作品中仅有5部是无声片。其中之一便是F.W.茂瑙导演的《日出》(1927)。早在《画面与音响》这次投票的15年前,《电影手册》就曾称《日出》是“电影史上最伟大的一部杰作”。在历史上,到底把《日出》划归哪类影片曾使人大伤脑筋。虽然《日出》是根据一部德国短篇小说改编并由德国人策划、编剧和导演的,但它却是在好莱坞拍摄并由福克斯公司提供资金的。从风格上讲,这部影片似乎迥异于当时的其他作品(无论是德国的,还是美国的),尤其在移动摄影的运用上。描写一辆有轨电车从乡村驶到城市的那个镜头——为此专门搭建了一个精心设计的被强化的透视布景——是电影史上最著名的镜头之一。曾将茂瑙奉入作者神殿的萨里斯称《日出》中有轨电车一景是“世界

---

① 姚斯:《走向接受美学》。





4–5 茂瑙擅长用空间表达情感，他在《日出》（*Sunrise*，1927）中构建了壮观的都会景观，其中乔治·奥布莱恩饰演的农夫偕妻子进城来，却受命于小情人想谋杀妻子。夫妇俩乘坐长途电车，各怀心事地来到城里，背景从空旷的土地变成城市和拥挤的街道，电车在叙事中表现了人物的心理和情绪。

电影中最抒情的段落之一”。

除两方面外，这部影片一向未被大多数影评人和历史学家归于美学电影史之内。他们仅把影片看作是历史上一次侥幸的意外：好莱坞居然把资金交给一位伟大的电影艺术家去使用。一般认为，《日出》标志着茂瑙短暂电影生涯的顶峰和无声片时代的结束。作为福克斯公司制作的开销最大的无声片，《日出》甚至连成本都没收回来，而且茂瑙下两部为福克斯公司拍摄的影片都由于制片厂的干预而不得不作出妥协。此后，茂瑙仅创作过一部影片《禁忌》，还是与纪录片导演罗伯特·弗拉哈迪联合执导的。茂瑙在 1931 年 3 月死于一次车祸，年仅 43 岁。当《日出》于 1927 年 9 月在纽约首映时，它与福克斯公司关于墨索里尼的摩维通同步声新闻片上了同一张海报。福克斯公司的有声电影计划在《日出》制作时已经有了长足的进展，因而这部影片的拷贝备有同步声音乐和效果声带。这使影片变成一种古怪的技术混血儿：不是无声片，也不全是“有声”片。从历史角度看，这部影片终究代表着一个刚刚到达顶峰的导演生涯的过早的、人为的结束；回顾电影的发展，它也是代表无声片美学潜能的名副其实的纪念碑。

《日出》在当时似乎是一部不能或不会被载入史册的影片。达德利·安德鲁在谈到这部影片时说，“作为一部有志取得‘高级艺术’地位的影片，它使

所有批评的(广至历史学的)教条受到挑战。而这些教条可能会暗中埋没任何一部影片的优异之处”。[1]然而,美学电影史并不想把电影文本简化为一组由历史决定的能指或是把电影文本强行纳入僵化的历史范畴,从而暗示电影批评的困境。此外,我们也认为,任何一部影片都有其历史(无论其美学余辉能否超越它自己的时代),都在历史中占有一定位置,更准确地讲,在不同的史学著作中占据不同的位置。检验一下本章表明的《日出》的一些美学背景,我们对这部影片的理解会变得更丰富,而不是更贫乏。

4.15　茂瑙的传记式传奇

毫无疑问,在拍摄《日出》时,F. W. 茂瑙已经是一个“有传记”的艺术家了。1926 年 7 月,茂瑙从德国来到纽约时,受到他的新雇主威廉·福克斯的盛情接待。有一百多位曼哈顿名流出席了在里兹·卡尔顿酒店举行的接风宴,而且通过纽约市广播电台对成千上万人作了报道。《电影世界》报道此事的记者谈到福克斯时说:“这真是一个令他自豪的夜晚。他知道他采取的这个行动将对电影这种国际艺术产生巨大影响。”《电影经典》写道:

> 高酬社论撰稿人、法官、海军将官、陆军将官、教授、银行家纷纷上前对《最后一笑》[2]这部最伟大的影片表示敬意(茂瑙的这部影片曾于 1925 年在美国上映)。来自各行各业的代表都满怀热情,深表崇敬,对一个艺术家和他的艺术作品表现出由衷的赞美。[3]

茂瑙早在踏足美国之前就闻名于好莱坞了。各制片厂、影评人和许多影迷对他更是仰慕已久。这在很大程度上应归功于评论界给予《最后一笑》和《浮士德》的赞美(这两部影片分别于 1925 年 1 月和 1926 年 12 月在美国发

---

[1] 达德利·安德鲁:《导言》,载《电影研究季评》第 2 卷(1977 年 8 月),第 6 页;萨里斯:《美国电影》,第 68—69 页;另见洛特·艾斯纳:《茂瑙传》(伯克利:加州大学出版社,1973),第 167—195 页。

[2] 即《最卑贱的人》。——译者

[3]《电影世界》(1926 年 7 月 17 日),第 51 页;《电影经典》(1926 年 9 月),第 3 页。

行)。茂瑙影片在评论界的成功使绝大多数电影制作者至今还津津乐道茂瑙于 1926 年夏到达美国时以自己的才华在评论界建立起的声望。据他的传记作者说,福克斯相信茂瑙是“他那个时代的天才”,而《最后一笑》则是“有史以来最伟大的电影”。[①]



4-6 《最后一笑》(*The Last Laugh*,1924)改编自果戈里的小说《外套》,是继经典恐怖片《诺斯费拉图》之后真正让茂瑙赢得国际声誉的电影。影片完全靠镜头讲故事,只有一条字幕,流畅罕见的移动镜头和景深逼真的美术置景在当时是史无前例的技术革新。

在美国,无论茂瑙还是他的影片并没有在美学上受到孤立,相反,人们却将其视为一个更大的电影现象(即德国电影)的一部分。在关于这一时期电影的美式话语中,“德国电影”一词的含义要比原产地丰富得多。人们认为它代表一个特殊的电影种类,它更多的是以明显区别于标准好莱坞产品而不是以任何一贯的风格特征为标志。按直观的参照或联系,茂瑙在美国话语中被置于德国导演的位置。要了解这个标签的含义,我们就必须审视一下二十年代德国电影所构成的一般意义。

无论如何,首先应该澄清的是,在二十年代的美国,关于电影的美学话语并不是一个静态的或一成不变的思想体系,不是单一的“看法”或“观念”。正如我们将看到的,事实上,这种话语在 1927 年左右发生的变化或许影响到《日出》所受到的评论。批评观亦随时代而变化。有些美国评论家和影评人把德国电影看作是世界上唯一的电影艺术范例;其他人便不那么热心了。并非仅仅是——或者说最初并非仅仅是——对影片本身、对茂瑙或对一般所说的德国电影的一致看法,而是这些议题的参照系形成了关于《日出》的话

[①]《电影经典》(1925 年 10 月),第 25 页;《纽约时报》(1926 年 12 月 7 日),第 21 页;另见罗伯特·C·艾伦:《威廉·福克斯推出〈日出〉》,载《电影研究季评》第 2 卷(1977 年 8 月),第 327—338 页;斯蒂芬·里普金:《〈日出〉:一部期会知音的影片》,载《电影研究季评》第 2 卷(1977 年 5 月),第 339—358 页;戈登·阿尔文:《出类拔萃的福克斯》(纽约:里尔·斯图亚特,1969),第 98 页。

语语境。我们会问:在这个参照系中,德国电影或茂瑙的作品的哪些方面应该论及,哪些方面不必论及呢?有没有一种包容德国电影的美学议程呢?对于一部影片中相对的美学长处,两位评论家或许各持相反的看法,但他们必须界定一些相同的术语,以使争论能够进行。

4.16 美国评论话语中的德国电影

可以用一个大家一致赞同的见解来开始我们对关于二十年代德国电影的美国话语的讨论,这一见解认为:在1921—1927年间输入美国的德国电影与好莱坞电影有着非常重要的差异,它尤其表现在争取或赢得"艺术作品"之地位的志向上。早在1921年,电影报刊就讨论过美国银幕受到德国电影"外来入侵"的问题。与全国影片发行总数相比,二十年代初输入美国的德国电影的实际数量是微不足道的;然而,好莱坞有些人却相信,德国影片是对美国电影工业的威胁,并对国会施加压力,要求实行保护主义的关税政策。

德国影片引起电影报刊的注意,其部分原因在于它们是当时的军事对手的产品,然而更重要的原因是它们数量虽少,却对美学话语产生了巨大影响。从1920年恩斯特·刘别谦的《激情》(原名《杜巴里夫人》)开始,继以《卡里加里博士》(1921)、《安娜·博林传》(原名《欺骗》,1921)、《吉卜赛之血》(原名《卡门》,1921)、《泥人哥连》(1921)、《齐格弗里德》(1925)、《最后一笑》(1925)、《杂耍场》(1926)、《浮士德》(1926)和《大都会》(1927)——德国电影部部在纽约获得好评。[①]

《纽约环球报》的影评人甚至暗示,呼吁控制进口影片的动机不是经济上的恐惧,而是不想让美国公众看到好莱坞不愿意或没本事生产的艺术水平高的影片。《激情》被誉为"当今电影时代最杰出的影片之一";《卡里加里博士》被认为是电影史上的划时代作品;《最后一笑》则被一些评论家称为以

[①]《卡里加里博士》为维尔内执导;《欺骗》和《卡门》为刘别谦执导;《泥人哥连》为威格纳执导;《齐格弗里德》和《大都会》为弗立兹·朗执导;《杂耍场》为安德烈·杜邦执导。——译者

往制作的最佳影片，并在 1925 年被《电影经典》选为当年的最佳影片。《新共和》的评论员称《杂耍场》是“完美和谐的艺术品”。1926 年的《电影日报年鉴》征得国内 200 多位影评人投票，提名《杂耍场》为最佳影片，赫然名列美国影片《宾虚传》、《善行义举》和《荣誉何价？》之前。[①]



4-7 《卡里加里博士》(*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920)是德国表现主义电影的里程碑之作，影片运用强烈的光影对比、扭曲的透视、倾斜的线条营造恐怖氛围，表现人物的精神世界。

显然，德国影片中有某种东西被认为“具有美学价值”，但这种东西究竟是什么呢？在美国，“德国电影”这个词在程式化的好莱坞风格的标准疆界之外的某个地方标示出了一个新的美学空间——如果你愿意这样称它的话。但它离开这个疆界到底有多远，众人却莫衷一是；此外，相对好莱坞电影而言的这种美学距离是否构成了一种正面或者负面的美学差异。对个别影片的讨论均倾向于在三种美学标准之内进行，每个标准都有其正面和负面：有很多动人的场面/没有必要的东西太多，复杂深沉/自命不凡，很有艺术个性/自我沉迷。对一部影片的描述越贴近每一对中的前一个词，它与好莱坞影片的差异也就越多地被看作是“有创新的”并因此受到肯定。但一部影片若被冠以后一个词，它便被认为是太别出心裁，因此“很怪”。

有意思的是，在德国电影中，首先引起评论家兴趣的不是《卡里加里博士》，而是恩斯特·刘别谦的古装历史片。1920 年 12 月到 1921 年 5 月间，就有三部古装片在纽约上映。刘别谦的《激情》是法国大革命的史诗，也是第一

---

① 引自《德国电影的威胁》，载《文摘》(1921 年 5 月 14 日)，第 28 页；《纽约时报》(1920 年 12 月 13 日)，第 19 页；《流行舆论》(1921 年 6 月)，第 786 页；《纽约时报》(1921 年 3 月 20 日)，Ⅵ:2；《新共和》(1925 年 2 月 25 日)，第 19 页；里普金：《日出》，第 341 页；《新共和》(1926 年 7 月 18 日)，第 280 页；《电影日报年鉴 1927》，第 16 页。

次世界大战后在美国上映的第一部重要的德国影片。《激情》、《泥人哥连》和《齐格弗里德》因其注重历史细节以及很高的制作水准而受到美国评论界的喝彩。特别是1921—1925年间,美国评论家认为那些高质量的画面不仅仅是好看而已,它们更是动人心弦的。他们还认为那些群众场面和精心搭建的棚景都是为"艺术"服务的;它们提高了电影的品位,而这一切在好莱坞甚至连想都不敢想。[①]

德国影片为艺术品的确认建立起一个明晰的参照,它们还要求人们发挥联想,把它们自身也看作是艺术品。在美国,第一部被人看作艺术品的德国影片便是《卡里加里博士》。1921年春,这部影片如风暴般震撼了评论界。自从齐格弗里德·克拉考尔的《从卡里加里到希特勒》一书于1947年出版以来,人们已从《卡里加里博士》的"表现主义"特质中归纳出很多东西了,如变形的布景和调度、强化风格的表演和以死亡为主题的情节等等。在影片发行时,大多数美国评论家并未将影片定位于表现主义的范畴。它究竟像哪一个艺术流派,也是众说纷纭,但他们都认为它"很艺术"。许多人称它是"立体主义的",另一些人则认为它是"后印象主义的";也有人拿它与爱伦·坡、波德莱尔甚至超现实主义画家马塞尔·迪尚相比较。

有人认为《卡里加里博士》对"知识分子"观众特别有吸引力,也有人认为影片与好莱坞影片的差异并没有大到说它完全代表着外来美学价值的地步。《纽约时报》评论员机敏地指出,欣赏这部影片并不一定先要成为美术史学家,因为《卡里加里博士》的美术是嵌在一个"连贯的、有条理的正规惊险片"之中的。换言之,影片超越了好莱坞电影的美学疆界,但也可因为它是"一场为那些想要坦率而有力地表现其想象力的人准备的盛宴"而把它拉回到好莱坞话语之中。为迎合可能掏钱的放映商们,《电影世界》为影片做的广告尽量对影片风格上的创新压低调门,而高扬它是一个"每分钟都让观众处于悬念之中的神秘故事……一部真能把你蒙在鼓里,最后在令你恍然大悟

[①]《纽约时报》(1920年12月13日),第19页;(1921年6月20日),第17页;(1925年4月24日),第17页。

时还能博你一笑的奇异影片”。[①]

在对弗立兹·朗的《齐格弗里德》的评论中或许更能清楚地看到那种置德国影片于其他艺术之语境的需要。在影片开头便有字幕提醒观众，本片并非根据瓦格纳的歌剧而是根据古老的日耳曼神话《尼伯龙根的传说》改编的。然而，美国的评论家们仍坚持强调影片与歌剧的互文本关系，有时可谓论其一点，不及其余。[②]

在谈及《卡里加里博士》、《齐格弗里德》、《浮士德》、刘别谦场面精致的历史片以及其他德国影片时，美国评论家往往指出，它们对“有鉴赏力的”和“理解力强的”观众最具吸引力，这给那些只管追求最大利润而置喜爱电影艺术的观众于不顾的好莱坞制片人以深刻的教训。一位评论家写道，刘别谦的《安娜·博林》是“为这样一些人制作的，他们期望真正的现实主义而不需要假作笑脸的女演员、女里女气的男演员、逻辑很勉强的情节和煽情的大团圆结局”。《浮士德》也迥异于好莱坞产品，因为“人们找不出一个例子说这部影片屈从于司空见惯的商业片程式”。《杂耍场》“完全避免了那些束缚电影发展的苍白无力、干瘪无味的程式”。《民族》周刊评论员伊芙琳·格斯坦则坚信，问题的关键在于要利润还是要艺术。“好莱坞就是为金钱和性活着，”她说，“德国人则在电影艺术上进行实验探索。”[③]

按照二十年代一般美学话语的说法，评论家在哪儿发现了艺术，就一定要在哪儿找出个艺术家来。在好莱坞电影作品中发现“艺术”的困难之一便是古典好莱坞风格几乎没有为导演风格的繁荣留下任何余地，因为这会被看成是艺术家介入的信号。然而，这些介入的信号在德国影片中却清晰可见，比比皆是。人们通常认为它们体现了导演的艺术想象力。人们把德国导演当作艺术家来谈论，也把他们同其他艺术门类的艺术家相比较。好莱坞便

---

① 见齐格弗里德·克拉考尔：《从卡里加里到希特勒》（新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1947），第61—76页；《纽约时报》（1921年3月20日），Ⅵ:2；（1921年4月4日），第18页；《流行舆论》（1921年6月），第786页；《电影世界》（1921年4月23日），第785、787页。

② 见《文摘》（1925年9月26日），第27—28页；对评论反响的综述，另见《纽约时报》（1925年8月24日），第17页；《民族》周刊（1925年9月16日），第311页。

③《纽约时报》（1921年4月18日），第8页；（1926年12月7日），第21页；《新共和》（1926年7月28日），第280页；《民族》周刊（1927年3月23日），第324页。

没有几个导演享此殊荣——除了 D.W.格里菲斯。人们把德国导演同画家、音乐家相提并论，他们的作品被看作是艺术想象力的表现而不是按工业规则完成的产品。吉尔伯特·塞尔迪斯在为《新共和》撰写的一篇文章里断言，德国电影是以“意向的统一”为标志的，而好莱坞电影往往欠缺这一点。[①]

4.17 德国导演与“高级艺术片”

早在 1923 年，好莱坞各制片公司就开始诱使德国电影创作者到美国来。恩斯特·刘别谦是第一个来到美国的人，紧随其后的是路德维希·贝格尔、保罗·莱尼、E.A.杜邦，自然还有 F.W.茂瑙。好莱坞为什么不嫌麻烦、不惜金钱引进这些导演，而制片公司又期望从他们那儿得到什么呢？由于德国影片在评论话语中被视为电影艺术的必选作品，而且人们完全相信德国导演的艺术潜力，因此可以肯定地说，好莱坞期望这些外来导演生产“艺术”。可好莱坞真的只期望“艺术”吗？如果真是这样，那么在二十年代的好莱坞，“艺术”究竟所值几何呢？

德国影片的票房纪录是参差不齐的。毫无疑问，1921 年刘别谦的《激情》在评论以及金融上的成功第一次把好莱坞对德国影片的兴趣推至巅峰。这部影片据说为进口商赚了二百万美元。其他德国影片也行情看好，特别是在纽约的影院。《欺骗》、《卡里加里博士》和《杂耍场》在曼哈顿各影院上映，均打破当日观众人数纪录。然而，评论上的成功未必就能保证获利。《最后一笑》受到评论界的普遍好评，但在经济上——用《电影经典》的话讲——“却命中注定成了历史上失败最惨重的影片……影院业主们任给什么价也不愿上映该片，而且在许多情况下……〔它〕才上映一天便给撤了下来”。[②]由此看

[①]《新共和》(1925 年 5 月 27 日)，第 19—20 页；另见《新共和》(1926 年 7 月 28 日)，第 280 页；《民族》周刊(1925 年 9 月 16 日)，第 311 页；《电影世界》(1926 年 7 月 31 日)，第 277 页。

[②]《文摘》(1921 年 5 月 14 日)，第 28 页；《电影世界》(1921 年 5 月 7 日)，第 31 页，(1921 年 5 月 14 日)，第 119 页，(1921 年 4 月 23 日)，第 852 页；《电影日报年鉴 1927》，第 22 页；《电影经典》(1925 年 10 月)，第 25 页。

来,引进德国导演未必是一个能为制片公司增加利润的策略。

然而,有证据表明,制片公司投资某些影片是为了提高它们的声望,并且以此为自己创造一个不仅是商人也是大众艺术生产者的形象。这些他们称之为"高级艺术片"的影片在经济前景上的重要性要比影片附带的公共关系价值小得多。正如《电影世界》(1927)在谈到这些影片时所说的,"拍摄它们是为了满足那些为数不多且只欣赏最佳作品的人,同时也希望一经满足少数人的要求,这些影片就会给一般的影片带来一个好的评论调子"。

"高级艺术片"可为制片公司发挥若干作用。首先,正如上述评论所指出的,这些影片是有意吸引"知识分子"观众的。例如,纽约的这批观众便使《卡里加里博士》、《激情》和《杂耍场》在当地获得极大成功。公司亦希望建立声望的影片会提高公司全部发行节目的"评论调子"。

这里简单解释一下发行日程这一概念。在二十年代,好莱坞各公司的经理们很少从单一作品的角度想问题;一部影片被视为年生产总量的一分子,年度生产预算的一部分。在这种年度日程表中,公司按照影片的相对重要程度和生产开支把它们大致分成三组。最佳组(一些公司称之为"特级片")由一流明星和导演包办,并占有最大份额的生产预算。这些影片往往根据流行小说或舞台剧改编,仅购买拍摄权,制片公司就得花费几千甚至几万美元。其次是故事片组:它是制片公司发行的日常类产品,往往利用合同演员和导演,根据原作剧本拍摄或根据杂志小说改编,占有的生产预算也少于第一组影片。最后一组——环球公司称之为"惊险剧情片"——是花费最少的故事片,常常包括一大部分西部片(仍以环球公司为例,这种类型片占公司故事片总产量的百分之四十五)。[1]好莱坞的几个主要制片公司(派拉蒙、米高梅、福克斯、环球、华纳兄弟、制片人发行组织以及第一国民公司)在二十年代中期每年各生产35—70部影片,但这些公司的日程表中只有百分之二十(特级片)能享受到预算、关照费和广告费的最大份额。"高级艺术片"便属于这一范畴。

在好莱坞各制片公司中,把建立声望的影片归入特级片的打算,其动机大概不仅仅在于企业总是想让人们把它看成是一个慈善的共同体成员。从1921年开始,包括一流明星和导演在内的一系列道德丑闻不断震撼着好莱

[1]《电影世界》(1927年4月23日),第719页;(1927年3月26日),第376页。

坞。一些宗教组织和民间团体施加压力，要求建立各方联合的影片审查制度;国会调查也咄咄逼人。此外,在二十年代初,联邦商务委员会就开始调查好莱坞各制片公司可能进行的垄断性商务实践了。因此,制片公司有可能利用建立声望的影片来证明,他们不仅仅是向大众推销娱乐的商人,而且也是最高级电影艺术的恩主,虽然对此还没有直接的证据。

4.18 茂瑙和福克斯的策略

威廉·福克斯雇用茂瑙并委以拍摄《日出》之全权的决定,其用心远远不止于在福克斯公司1927—1928年度计划上再加一部“高级艺术片”。福克斯利用茂瑙引人注目的传记式传奇，将其作为一项经过小心协调的计划的一部分。这是一项使公司在电影工业中升至突出地位的计划。在二十年代中期,无论从经济力量还是从产品声望上讲,福克斯公司都与第一国民公司和华纳兄弟公司同处电影工业中的中等地位。(一旦某家公司的影片在当时的评论话语中被视为“优质的”,声望便建立起来了。)在二十年代中期,福克斯公司以生产矫揉造作、“有民间风气的”影片闻名于世。它的产品虽未被评论家看重,却很受大众欢迎。例如,我们浏览一下1925年《电影日报年鉴》和《影戏》所刊出的“最佳影片”表,就会发现在由104位评论家推举的184部“最佳”影片中,仅有9部是福克斯公司拍摄的;在上述两份最佳影片表中,派拉蒙和米高梅的影片占据了显著位置。

1925年，威廉·福克斯开始着手一项电影工业史上最宏大的发展计划。虽然这项计划终因1929年股市暴跌而失败,但福克斯在倒霉之前,已经控制了福克斯公司和米高梅公司各制片厂的生产、福克斯公司自己的一个大型院网、洛氏公司的院线、第一国民公司院线的三分之一利润、英国的高蒙公司,以及其他一些与上述各项利益相关的权利和股份。[1]二十年代末,福克

[1]《电影日报年鉴1927》,第741页;《电影世界》(1921年4月2日),第267页;(1927年6月25日),第589页;《福克斯先生的事迹》,载《幸福》(1930年5月号),第49页;阿尔文:《出类拔萃的福克斯》,第12、105—112、157页。


4-8《荣誉何价？》(*What Price Glory?*, 1926)，导演拉乌尔·沃尔什本是纽约的一名舞台剧演员，曾担任格里菲斯的助手。

斯公司在为争取经济权利而奋斗的同时，也在试图提高福克斯产品的声望。在这一语境中，福克斯期望茂瑙的高级艺术片为公司的“特级片”创作增光添彩。只要特级片能吸引更多的评论关注，福克斯公司便会获得与预期的经济地位相称的艺术声望。

雇用“本时代的天才”只是为改善福克斯公司影片在评论话语中所处地位而实施的宏伟计划的一个方面。1925 年，福克斯开始购买流行舞台剧的拍摄权，以此作为他称之为“福克斯特级巨片”的基础。在 1926—1927 年映季的 15 部特级片中，有 9 部改编自舞台剧，其中包括 1924 年打破百老汇上座记录的《荣誉何价？》。为购买该剧的拍片权，福克斯花了十万美元。福克斯把“特级巨片”建立在成功的舞台剧上，就是希望赋予这些影片一种既定的评论认可因素（用术语讲，是一种显见其杰出的互文本）和一个吸引观众的魅力之源（这将会补偿福克斯公司演员阵容中缺乏众多“明星”的弱点）。无论是这些舞台剧还是根据它们改编的影片，都没有什么美学上的抱负。尽管如此，福克斯仍给予了它们周到的关照和巨额生产预算。

与此相似的例子是《七重天》。该片于 1927 年发行，此时《日出》尚未剪辑完成。像《荣誉何价？》一样，《七重天》也是根据一部成功的舞台剧改编的（在百老汇演出达 704 场），委派的导演也是福克斯公司一流的（弗兰克·鲍沙其），而且影片享有一笔巨额预算（130 万美元）。影片在评论界大获成功，还赢得了巨额票房收入。随着《七重天》的双重成功，福克斯为建立艺术声望所作的努力开始得到人们的正视。1927 年 5 月 14 日这期《电影世界》在谈及好莱坞的一篇主要文章中写道：“在这些地方用不着走多远就会听到人们谈论，近来福克斯产品不仅常常好于往昔，其艺术性和制作质量竟也

不让今贤了。"[1]

茂瑙和《日出》被寄予很大希望。这位德国电影学派的伟大代表、堪为典范的电影艺术家应该使他的恩主成为好莱坞最有抱负的巨头。《日出》将是福克斯贡献给电影艺术的伟大成就。《荣誉何价?》和《七重天》已经预示了它的成功。《纽约时报》的影评人在1926年12月7日刊登的一篇评论茂瑙的《浮士德》的文章末尾写道:"看到这精美流畅的杰作,人们迫不及待地想知道茂瑙先生的下一部影片会是什么样的。"[2]

4.19 论及《日出》的话语

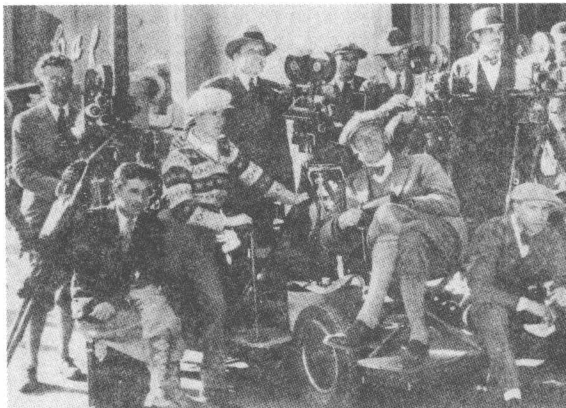
有迹象表明,《日出》于1927年秋问世时的话语语境与以往发行的德国影片的话语语境相比,已有很大不同。人们在讨论德国影片和导演时的用语虽然未变,但原先得到肯定评论的造型画面或奇观已逐渐被认为是多余的了;德国风格在艺术上的复杂性也变成了与大众艺术相对立的精英艺术的符号;而德国导演也开始被一些人看作爱虚荣的人。简言之,评论话语的对象——德国电影和导演——在二十年代中期并没有什么改变,但到了1927年秋,德国电影和导演在这种话语中所意味的东西显然已发生了引人注目而且非常迅速的变化。

1926年初,《电影世界》在宣布福克斯决定雇用茂瑙时,认为福克斯给了这位德国导演一个"将主观意念搬上银幕,开发心智,吐露心曲,展现心灵的机会"。然而还不到一年(1927年4月),该报的首席评论员E·温斯罗普·萨金特便因一些同行认为"乌发之外无佳作"而对他们大加攻讦(乌发是德国的一家大公司,大多数德国电影"艺术家"都为它工作)。几个月后,最受推崇、最有

[1] 罗伯特·麦克劳夫林:《百老汇和好莱坞》(纽约:阿尔诺出版公司,1974),第52—80页;《电影世界》(1926年1月2日),第5页,(1926年4月3日),第332页,(1927年5月21日),第192页,(1927年5月28日),第289页,(1927年5月14日),第92页。

[2]《纽约时报》(1926年12月7日),第21页;《电影世界》(1927年7月23日),第244页。

影响力的好莱坞影迷杂志《影戏》的编辑詹姆斯·夸克也嘲笑了那些对美国电影不屑一顾却对德国影片大加赞扬的“伪知识分子”。



4-9 拍摄《日出》时的茂瑙(F. W. Murnau)以及他的摄制团队。

虽然这并不意味着在1927年论及茂瑙、论及他的影片、论及《日出》的拍摄的话语突然变得怀有敌意了，但与不久前那种对他一致奉承的评论相比，情况的确发生了显著的变化。对以往那种“捧”的评论的逆反心理似乎已发展成对德国影片和导演的反对意见了，甚至茂瑙也未能幸免。他的《浮士德》被《纽约时报》的影评人称为“璀璨的宝石”,“就是一个普通的画面也像是丁托列托油画的再现”。[①]而茂瑙的《伪君子》(1927年夏在美国发行)却被这位影评人视为“沉闷而幼稚的”。《电影世界》甚至认为该片还不及美国电影的创作水准。[②]

关于《日出》制作情况的报道多集中在影片的成本和它的“不同寻常”上，电影报刊频繁谈及茂瑙执意要求搭建的精致布景以及因这些布景而追加的花销。甚至在《日出》剪辑完成之前,电影报刊上的报道就开始大肆宣扬这部影片所谓的“它者性”。仅在一年前还被视为在个人的艺术表现中可能实现的美学合成——德国人的感觉力和好莱坞的技术专长——现在开始被说成是不必要的铺张。而且还有流言说,这种合成的最终结果将是一种貌似艺术品的怪物。1927年2月,《综艺》报道,《日出》的成本此时已达120万美元。3月5日,《电影世界》的好莱坞栏目中写道,“从好莱坞内部透露的报道和照片表明,卓越的德国导演已创作出一部非同寻常的影片”。可能是害怕最初的报道会强调这部影片对好莱坞风格的一些程式的遏制（例如影片中

---

① 丁托列托(1518—1594):意大利文艺复兴时期著名画家。——译者

②《电影世界》(1926年1月2日),第69页,(1926年7月17日),第151页;《影戏》(1927年11月号),第27页;《电影世界》(1927年9月3日)。

精致的移动摄影段落和风格化的表演),茂瑙请求制片公司在准备好发行之前不要发放有关这部影片的宣传材料。他甚至要求在影片剪好之前,不许摄制组以外的任何人观看样片。茂瑙的保密措施无疑增强了悬念:《日出》将会“不同寻常”。

以上所述的重要之处在于这种“它者性”被说成是差异和奇特而不是进步和创新。最说明问题的或许是威廉·福克斯在《日出》首映前一个月发表的公开声明。声明否认了关于这部影片多少有点稀奇古怪或茂瑙在拍片中毫无必要地大事铺张之类的谣言。福克斯说,这项声明非常必要,“因为大多数外国影片中那种异族气质和时不时的异想天开在美国早已有之,不足为奇”。接着,像是努力要把《日出》塞进福克斯公司那批根据舞台剧和小说改编的、为公司建立声望的影片似的,福克斯提醒那些可能阅读这期《电影世界》的放映商们,《日出》是根据一个“著名的”故事改编的。[1]

福克斯的声明是评论话语转向负极措辞的有力证据。而在整个二十年代人们都是用这些词语来谈论德国电影的:自命不凡,没有必要的东西太多,自我沉迷。福克斯公司的新闻发言人曾炫耀过《荣誉何价?》和《七重天》的高额预算,评论家们便把这些预算演绎成福克斯公司致力“优质”影片的证据,可福克斯本人却觉得有必要反驳一下对《日出》拍摄中任意铺张的指责。他的声明可以说是为把《日出》拉回到能在美学上为人们所接受的圈子里来所作的急切努力(尽管那时该片还没被看作评论话语的对象)。“急切”这个词是恰如其分的,因为福克斯极力想把《日出》同大多数外国影片那种“异想天开”和“异族气质”的距离拉得远一些,从而切断茂瑙同他几年前代表的德国电影美学传统的联系。当福克斯把茂瑙引进美国时,他曾着意宣扬茂瑙是独一无二的电影艺术家,而现在他却在强调茂瑙未来的影片与那些在艺术上没什么自觉意识的舞台剧改编作品的相似性了。其用心显而易见:这些改编作品既获得过评论界的承认,又为公司赢得过经济上的成功。

---

[1] 见《电影世界》(1926年12月4日);《电影经典》,引自里普金:《日出》,第342—343页;《电影世界》(1927年3月5日),第35页;《综艺》(1927年3月27日),第4页;《电影世界》(1927年8月6日),第402页。

对德国电影的最初反响和这种反响在1927年所发生的变化、茂瑙传奇般的经历以及福克斯为提高公司声望所作的努力，共同构成了1927年秋《日出》上映时的评论话语背景。现在看来，对影片本身的评论话语透现出一种企图，即想把《日出》定位于人们比较熟悉的话语空间之中。《日出》在1927年所"意味"的东西完全取决于对影片"像什么"的评价。福克斯试图在好莱坞电影的话语边界内为《日出》腾个位子，影片也的确带有好莱坞产品的印迹。本片的明星乔治·奥布莱恩和珍妮特·盖诺都是福克斯公司的签约演员。影片的叙事主线——一个"荡妇"的不正当欲念差点使一个原本"善良"的男人谋杀了自己的妻子，以及乡村的田园生活与喧嚣城市的对立——也使《日出》定位于人们熟悉的二十年代美国文学与电影的传统之中。然而，《日出》的风格，由于其强化透视的布景、探测式的摄影、精致的构图、画外空间的运用、隐然有欧洲情调的装饰以及"表现主义的"表演，却令人难以把影片仅仅看成是又一部好莱坞产品。①



4-10 《日出》中的田园风光，光线柔和，诗意浓郁。人物的内心同外部世界相呼应，城乡的变化成为阐释人物内心的一部分。

假如《日出》是由乌发电影公司在德国拍摄的，尽管它不可能在美国获得更好的评论，但它在美国的审查话语中定位时肯定不会遇到这么多诘难。无论如何，作为由福克斯公司拍摄、德国艺术家导演、叙事中规中矩但风格

① 对《日出》风格的讨论，见亚历山大·阿斯特吕克：《火与冰》，载《电影手册》英文版第1卷（1966年1月），第70页；罗宾·伍德：《论〈日出〉》，载《电影评论》（1976年5—6月号），第10—19页；玛丽安·多恩：《〈日出〉中的欲念》，载《电影读本》第2卷（1978）；达德利·安德鲁：《〈日出〉的引力》，载《电影研究季评》第2卷（1977年8月），第356—379页。

很具自我意识的一部好莱坞影片,《日出》为评论家和观众呈现了太多的矛盾。正如斯蒂芬·里普金所指出的,甚至福克斯公司的宣传部门也觉得很难对影片说点什么;广告侧重的不是导演的声望,而是明星的名气。

对影片的肯定性评论也含糊其辞,躲躲闪闪。《纽约时报》影评人莫当特·霍尔曾对《浮士德》和《最后一笑》称赞备至。而他在论及《日出》时虽然也讲茂瑙又一次显示出他是一个"对电影很有研究的艺术家",但他也谈到影片的成本"高得令人吃惊",并认为影片的"异国"风格是"俄罗斯之忧郁和柏林之明快的杂烩"。另一些评论家对《日出》的摄影予以好评的同时也嘲笑它人为痕迹太重。无论如何,在当时许多评论家看来,《日出》的非程式化风格与其说是创新,不如说是卖弄;影片在视觉上精彩纷呈是为了掩饰伤感故事的薄弱无力。《影戏》称男演员乔治·奥布莱恩是"泥人哥连的小男孩",称影片是"那种诓知识分子大呼'这就是艺术!'的电影。特技摄影和装饰效果虽然精彩,却显得空洞无物;没有吸引人的故事,只有做作呆板的表演"。[1]

《日出》的促销和发行正碰上《爵士歌王》盛大的宣传攻势,相形之下,强弱立分;再加上没能够同福克斯公司摩维通新闻片的宣传和发行工作协调好,因而《日出》根本没机会赢得高票房。尽管在《日出》发行之前,福克斯公司曾与茂瑙签了五年合同,但影片有争议的评论反响以及可怜的放映记录不久便使人明白,它不再是福克斯公司未来的"高级艺术片"的典范了。《荣誉何价?》和《七重天》代表了建立公司声望的另一条路子:生产制作精良但美学抱负较小、对已获成功的舞台剧和文学作品进行改编的影片。

以上对《日出》话语背景的讨论并不是想把一个复杂作品硬塞进电影史的某个位置,以之消除人们对该作品的误解并且简要阐明它在美学上的全部复杂性。只要观众还能看到《日出》,影片便无疑会继续吸引大多数观众,更会令许多人心醉神迷。无论如何,上述个案研究证明,影片和关于影片的美学话语并非存在于历史之外。《日出》、茂瑙以及总体而言的德国电影作为

---

[1] 《纽约时报》(1927 年 12 月 24 日),第 15 页;《新共和》(1927 年 10 月 26 日),第 263—264 页;《艺术》(1927 年 11 月号),第 283 页;另见《文摘》(1927 年 12 月 3 日),第 29 页;《影戏》(1927 年 22 月号),第 53 页。

一个更大的关于电影、艺术、艺术家、娱乐和商业活动的话语，其中的某些成分在当时的美国自有其历史的含义。进一步讲，像书面语言的字词一样，茂瑙及其作品只有借助于他（它们）在相同和相异的美学体系中的位置才能“意味着”某种东西。《日出》很难为当时的评论家和观众读解，就是因为在他们看来，影片在上述体系中的位置是模糊的。

在此讨论的话语背景对于理解《日出》在历史上的位置来说，仅仅是最直接的。上述对二十年代福克斯公司处境的简单描绘自然会（要不是就近引水，便不可能）导致对好莱坞生产、发行和放映实践以及工业组织的思考，特别是在把这些同茂瑙还在柏林时德国的电影生产、发行和放映情况加以比较之后。茂瑙以及德国其他电影“艺术家”的作品不仅可以相对于好莱坞风格，而且也可以相对于同一时期更程式化的德国影片以及另一些艺术电影运动（如苏联电影、法国印象主义电影以及欧洲和美国的先锋派电影）来定位。

最后，把《日出》与威廉·福克斯野心勃勃的经济计划联系在一起这一做法表明，即使在最显而易见的电影的“美学”个案中，最终必定仍需考虑非美学语境。美学电影史并非独立于经济史、技术史和社会史而自我运作，它为我们标示出的是一整套生成机制。

4.20　结语

以上对美学电影史的背景、范围或（用实在论术语讲）生成机制的讨论并不想成为一个囊括自电影诞生以来影响影片视听外观的各种因素的目录。毋宁说本文只是描出了电影史领域的局部图形而已，而且仅仅涉及了美国商业电影美学史的一些突出的特点。对其他国家的电影以及其他电影生产方式来说（比如二十年代的苏联电影或纪录电影的制作），美学领域的其他特点就需要再加考虑，或者说，在此大致勾出的特点就需要更为鲜明细致地描绘出来。

本章说明了电影理论与电影史——特别是美学电影史——之间的关系，并且以此表明理论定向的变化会引起电影“历史”构成元素的变化。把美

学电影史重新界说为作为表意实践的电影的历史和观众与影片在特定时代彼此抗衡的历史，而不是仅仅把它看成是艺术电影的历史——这样一种观念使美学电影史的对象变成了所有的影片,而不仅仅是一小部分被定为“经典之作”可又经常被改来换去的影片。进一步讲,这种重新界说要求电影史学家把每部影片都看作是在历史中占有一席之地的作品，而不是将其视为一套永恒的美学价值的简单图解。一部特定影片体现了许多历史力量的汇聚:个人的和机构的,电影的和非电影的。这些力量(或称背景,或称生成机制)从它们各有的历史意义上讲就是历史的;而它们各自的历史同样是美学电影史工作者的研究范围。

本章并未明确划出美学电影史同社会电影史、经济电影史以及技术电影史的界线,这是有意为之的。过去人们常常认为作为艺术的电影的历史与电影史的其他方面几乎没有或根本没有什么联系。风格、生产方式、互文本性以及作者的名分代表了生成机制的一些基本范畴。它们有助于解释电影史某个特定时期的影片的视听外观。无论如何,这些机制显然运作于更大的语境之中,而且,它们各自的历史既包含了美学的也包含了非美学的因素。理解好莱坞生产方式的历史发展就需要思考它表现出来的经济功能。每一次对影片的解码操作都涉及文化符码和美学符码的运用。对电影史任何一个时期的电影风格的界说都要预先设定技术发展的特定水平。在后面三章中,将继续考察电影史生成机制,考察将扩展到围绕影片创作与观众接受的经济语境、技术语境和社会语境。

Chapter 5

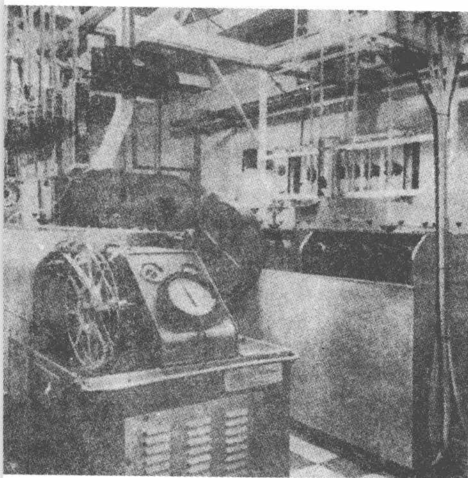
技术电影史

TECHNOLOGICAL FILM HISTORY



电影依靠机器。然而，当我们坐在黑暗的电影院里全神贯注于银幕上流畅展现的故事时，哪里还能想到电影的基本技术基础。只有在某种东西出了毛病（放映机灯泡烧坏了，影像没对准焦点，音量调得太高或太低）时，电影技术的复杂性才会显露出来。就这么一会儿的工夫（上述问题解决之前），我们便面对了十九世纪九十年代后期欧美的许多修理工、发明家和科学家都碰到过的困难。那时他们正寻求一种生产逼真的投射影像的方式——这种影像能表现自然运动的外观。在十九世纪九十年代早期，上述生产所要求的三种机器便已装配完成，它们包括能快速连续拍摄照片的电影摄影机、能把曝光好的胶片翻转成正片的印片机以及与摄影机过程相反的放映机，它能通过镜头和光源传输正片拷贝并把拷贝上处理好的影像投射到银幕上去。除了这种基本的三合一系统外，还有一大批设备，如能使摄影机在空间移动的特殊设备、“特技效果”的洗印设备和新型放映系统等。有了这些辅助技术的发展，电影制作才会出现新的希望与可能：尤其是声音、色彩、宽银幕、立体电影等等。

一切艺术形式和传播媒介都有自己的技术史。不参照油质颜料的发展，就无从讨论西方绘画；同样，没有舞台的电力照明，也就谈不上现代戏剧。然而，即使全部或大部分技术论据都已遗失但仍剩有可以辨认出来的一首诗、


5-1 五十年代的胶片洗印设备。

一个剧本或一幅画的话,我们还可能想象出诗歌、戏剧或绘画的历史模样。事实上,有些艺术家宁愿摆脱他们所运用的媒介的技术装饰——例如极少主义的画家或表演艺术家。比较而言,电影创作者则不可能逃避相对较高的技术复杂性,因为它是任何一部影片得以生产的前提条件。并不只是电影才有自己的技术史,但正是那种不可逃避的对一整套复杂机器的依赖——这套机器本身也依赖于光学、化学和机械发展史中的特定形成物——使技术研究在电影史研究中占有极突出的地位。

电影技术史学家的基本任务是考察围绕电影机器(摄影机、印片机、放映机)初期发展的历史环境以及后来发生的变革、调整和拓展的历史环境。这并不意味着仅把历史上的发明做个大事年表;机器并不是自动发明出来的。电影技术史还必须界定特定技术项目在特定时代的发展方式,它们与当时科技状态的关系,它们被应用的范围、性质及应用的结果——无论是预见到的,还是没预见到的。电影是在特定的技术基础上发展起来的,这一基础自十九世纪九十年代始直至今日一直都在发生变化。电影起源时的技术和以后的变革是怎样和为什么发生的问题并未得到明确的论述,对这些问题的回答往往以关于技术变革的某种理论为前提。本章的目的就是检验以往应用于电影研究的关于技术变革的主要理论,并且着重考察这些理论在美国电影史研究中的应用。

5.1 “伟人”论和技术决定论

人们想要寻找电影技术变革的幕后推动力的第一个地方恐怕就是实验室了。因为正是在这里,发明家把一个想法变成了机器。就像我们在第三章

看到的,孤独的发明家在黎明时分喊着“我发现了”的形象古往今来不知感动了多少人,它把似乎是个人所获得的成就与技术进步联系起来。其戏剧性之高、鼓荡人心之剧烈足以同好莱坞生产的故事相媲美。技术史因而常给描绘成一系列以发明家个人的“突破”为中心的一连串技术进化之成功的故事,是发明家监护着特定技术变革的诞生并把它养育成熟。这种新的技术形态导致了新的问题、新的需求和(或)新的机会,而这又为下一个技术天才提供了出发点。这样一种格式以其独有的标准传达出了它的历史意义:只有那些发明家和把电影推至今日技术之高峰的那些发明才是技术电影史研究的适宜对象。历史是从今向昔建构的——循着围绕事件和伟人的进化链从今天退行至十九世纪甚至更早。由于有了这种假想的进化链,人们才有可能把技术变革中不能顺应上述理论的某些因素看作是失误和(或)与时代不合的事物——例如五十年代的嗅觉电影或 1912 年爱迪生制作同步声的尝试。

我们以最简单并且至少是条理分明的形式审慎地概述了有关技术变革的“伟人”理论,以便能从其潜在的要义中推衍出合乎逻辑的结论。有关美国电影技术史的“伟人”论在细节和复杂性上都有着重要的变化——从格劳那种相当简单的(从出版方式上看,也许是必要的)英雄崇拜到戈登·亨德里克著作中对早期电影机器之发明的煞费苦心的描写。然而,如果人们认为技术变革的终极“原因”只是一些个人的天才,那么在历史的解释中便没有多少其他的东西需要表述了。这样一来,技术史学家的工作就只限于(1)区分重要的和不重要的技术进步;(2)明确造成这些进步的人物;(3)叙述一个他们成功的故事,并在这样做的同时(4)赋予他们在电影史上的恰当地位。例如,亨德里克斯对有关第一部投入使用的电影摄影机——早期活动摄影机——的每段记录的殚精竭虑的查阅就是为了证明,享有这一成就之荣誉的不该是托马斯·爱迪生,而应是他的实验助理 W. K. L. 迪克森。

电影技术变革的历史当然要包括那些以其素养、技能、天资和成就使自己被历史学家遴选出来作为特殊研究对象的个人。否定托马斯·爱迪生、W. K. L. 迪克森、李·德福雷斯特、西奥多·凯斯或赫伯特·卡尔马斯在电影技术史中的作用不仅是短见的,而且也是没有历史根据的。然而,“伟人”论只强调技术变革中个人的作用,而排斥或大大简略了对其他因素的研究。其实,

从正在进行的关于究竟是谁“发明”了电影的争论中就可以发现“伟人”论的短处。自二十年代以来,被认为应坐电影发明头把交椅的有美、英、法、德和苏联等好几个国家的发明家,如托马斯·爱迪生、W.K.L.迪克森、格雷和奥特韦·莱瑟姆、让·勒鲁瓦、威廉·弗里泽-格林、于勒·马莱和马克斯·斯卡拉多诺夫斯基等等。这种史学上的吹毛求疵忽略了一些更为重大的历史问题,如在上世纪的八九十年代到底是什么东西造成了上述研究中的混乱?上述发明家进行工作的历史语境是什么?为什么有些机器得到广泛的商业开发而另一些机器——正当“技术进步”的时候——几乎就没出过实验室的门?电影技术变革的语境并不止于实验室,而“伟人”论未能予以说明的正是这种更大的语境。

关于技术变革的“伟人”理论专注于导向主要突破的步伐和“迈出”步伐的个人。另一些史学家则强调他们认为在未来的电影史进程中会对技术突破起决定性影响的东西,从而把研究重点从人物转向机器,从发明转向发明的美学结果。可以将这种历史学家称为“技术决定论者”,因为他们假设——就像雷蒙德·威廉斯所指出的:

> 新技术基本是按照研究与开发的一种内在过程为人们所发现的,这种过程为社会变革和进步准备了条件。而新技术的效果——无论是直接的,还是间接的;预见到的,还是没预见到的——可以说是历史的其余部分。[①]

按照这种观点,电影史就变成了(1)发明物+(2)它们付诸应用后的结果。

技术决定论的冲击在电影技术史学家雷蒙德·菲尔丁的一段有力的评论中更是清晰可见:

> 至少在近几年中,我作为历史学家所做的全部工作都产生于下述前提:电影——作为艺术形式,作为传播媒介,作为工业——的历史基本上是由技术革新及其报偿来决定的……就鲍特、英斯和格里菲斯的

① 雷蒙德·威廉斯:《电影:技术和文化形式》(纽约:肖肯,1975),第13页。

> 影片而言，投入使用的便携式摄影机、大胶片盒、替换式透镜和改进型感光乳剂所作的贡献一点不亚于这几位导演个人的艺术才华。[1]

在菲尔丁看来，每一个技术进步都包含在能为感觉敏锐的电影创作者所实现的某种潜能之中，但他们在艺术上所能获得的成就早已为他们所能得到的技术参数确定好了。尽管这一观点较之把艺术成就归因于给电影制作者的做法前进了一步，但其悟性仍不足以理解新技术的完整蕴含。因此，即使在雅各布斯的《美国电影的兴起》这样的非技术定向的著作中，人们也会找到技术决定论的痕迹。比如他对沃尔特·迪斯尼的评价。雅各布斯认为，在三十年代，迪斯尼作为一位登峰造极的电影制作者，其成功的原因在于他的制片厂全面开发了当时能为他所用的一切技术潜力，包括色彩和声音。迪斯尼拥有"精良的技术和杰出的电影管理才能。这为他的全部作品增添了一抹绚丽的色彩，即使其中最小的作品也因之熠熠生辉"。[2]

对雅各布斯和其他电影史学家来说，"伟人"论和技术决定论是相互契合的。伟大的发明家因其对电影技术进步的贡献而受到赞许，另有一组伟大人物则因看到凝聚于技术变革中的可能性并且终归能"实现潜在的希望"而占据了电影史的舞台。技术进步本身决定了电影艺术成就的性质。人们对一个特定设备的潜在希望一旦实现，历史就将等待另一个伟人来把电影技术推上进化梯级的更高一层台阶。

与关于技术发明的"伟人"论一样，技术决定论包含了一个无可争议的重要事实：电影史上任何一个阶段的技术状态都给电影生产划定了某种界限。它标示出那些可能的、适宜的并能据以制作出更有希望的影片种类的东西。它也标示出那些希望较小的甚至不可能成功的影片种类。罗伯特·阿尔特曼的《纳什维尔》的制作就是以声音录制和复制领域中的尖端技术状态为前提的，而这种状态只有到了六十年代才能够达到。在1913年，使用爱迪生活动摄影机系统而要保留同步声是十分困难的。因此，这种系统用于大规模

---

[1] 雷蒙德·菲尔丁：《声音到来的技术前提：导论》，载埃文·W·卡梅伦编：《声音与电影》（纽约州普莱曾特维尔：雷德格雷夫，1980），第2页。

[2] 刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，第505页。

生产长故事片在当时是极不可能的。然而,单就技术的使用而言,它本质上是决定不了电影制作的实现的,它也未必就能为艺术革新指航导向。例如,便携式16毫米的电影设备在五十和六十年代的好莱坞就是“可利用的”,但它并未见用于好莱坞。基本电影技术中并没有什么内在的东西使电影业倾向于故事片的生产,或进一步讲,倾向于运用剪辑来讲故事,然而自1908年以来,欧美商业电影的主导叙事形式一直是以特定剪辑风格为基础的。

5.2 技术变革的经济学

亨德里克斯及其他“伟人”论史学家们(甚至包括拉姆齐)的工作的确有助于人们认识电影技术变革的语境关系。它对于了解那些必须克服的具体技术障碍和发明者之间为获得人们一向给予捷足先登者的赞美而进行的斗争也是十分有用的。同样,像菲尔丁那样的坚持技术决定论的史学家们的研究也为人们提供了有关特定时代技术潜力状况的宝贵资料。而这些资料正是那些不从技术方面考虑问题的电影史学家所不屑一顾的。然而,上述两种研究方法的局限甚至在说明电影史的初创阶段(爱迪生为何先命迪克森研制活动摄影机)时就已经暴露出来了,而在人们深入研究美国电影史的工业时代时,这些局限就变得愈加显著。

一般而言,到二十年代为止,电影工业中的技术变革还只是更大的工业进程的一部分。即使在电影的技术发明起源于好莱坞制片业之外时(比如很多对同步声的早期研究),它也是出自一些相关工业的公司(电子、无线电),而不是诞生于“单打独斗”的个别发明家之手。简言之,当美国电影具备了成熟资本主义的工业特征时(即有了一组企业单位,而每一家企业都努力去创造最大限度的长期利润时),技术变革在很大程度上就变成经济决策的问题了。

有一种从更大的经济环境方面探讨技术变革的方法,可以从工业经济学领域移植到电影技术史研究中来。经济史学家们发展了一套精密的工具来分析公司的行为,其中有一组方法就是处理技术变革问题的。这种称作“技术变革理论”的观点假设,各公司都是在相当长的时期内以某种方式来

谋求最高利润——即企业付出所有的资本开支(利息)、土地开支(租金)和劳务开支(工资)后的剩余额。技术变革就是达到这一目的的一种手段。本章将比较详细地讨论这一“技术变革理论”,并以此作为将电影技术变革置于更大语境之中的一个重要步骤。

对特定技术变革进行经济分析时采取的头几个步骤包括确定所研究之工业的基本结构和该工业发生技术变革前几年中最势均力敌的竞争者。就电影而言,后者可包括杂耍、流行音乐、唱片、舞台剧、电视及其他消闲工业——依具体研究的时间框架而定。在阐述上述工业语境之后,历史学家就可以进而思考新产品或新工艺引进(或曰技术变革本身)的三个阶段。首先是新产品或新工艺的引进所必需的发明研制阶段。经济学家埃德温·曼斯菲尔德把发明界定为“新产品或新工艺的处方,而这种新产品或新工艺在想法产生之时尚未显得非常有益于相关的技术领域”。[1]发明通常不是一个简单的概念,而是一个相互联系的概念体系。对电影技术中的大多数发明来说亦是如此——色彩和声音就是最明显的例证。

发明一经付诸实际应用,就成了一种革新了。技术变革的革新阶段是指一家企业认定发明的采用将导致更大的长期利润,因而改变了它以往的生产、发行和(或)营销方式。显然,企业会产生(或有人向它提出)许多新的发明,但只有少数发明能达到革新阶段。唯在新发明可能带来的利润、其他发明可能带来的利润以及继续使用现有产品和工艺可能带来的利润之间进行过一番比较之后,才可能作出革新的决定。一项发明不一定是由最后采用它的工业所研制的。发明者和革新者可能会是同一个公司(或个人),但在现代工业实践中往往并非如此。

对任何一个电影公司来说,革新的过程涉及很多变量。企业一定要有必要的人才来组织和影响这一变革。公司必须权衡负担新的长期债务的代价以及针对预计收入在生产、发行和放映方面进行调整的代价,公司还需制定营销策略来创造票房收入,最后还有风险因素。在革新中抢时间是至关重要的。企业必须决定,或是等待并搜集更多的关于技术潜力和公众对革新的接

---

[1] 埃德温·曼斯菲尔德:《技术变革的经济学》(纽约:W.W.诺顿,1968),第50页。

受程度的情报，或是首先将新产品或新工艺投放市场从而获得极富竞争力的影响。有着雄厚经济力量的企业往往小心谨慎,因为它们拥有的资源足以补偿失去去的利益。

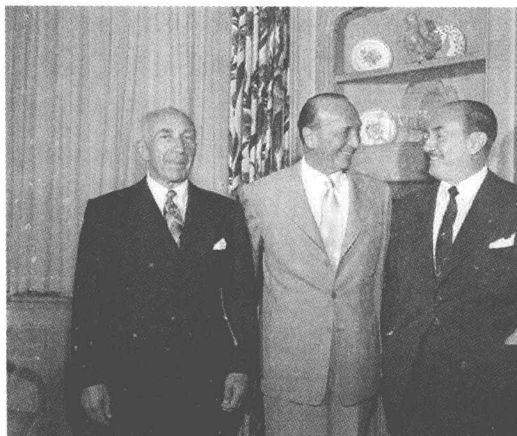
新技术一旦在工业中广泛应用,普及过程便开始了。在这一阶段,就决策而言,最重要的是列出企业所能采纳的各种各样的投资政策,包括采用新技术的政策。一项投资很少要求生产、发行和放映方面的等量变革。当获得新情报时,企业需不断决定怎样并且何时改变从发明到应用的转换速度。同时,它还可能寻求改变并(或)“改进”那项发明,以使它适应企业的特殊需要。一项发明在初期常常在技术和营销上处于非常不利的地位。因此,普及阶段中的调整可能会证明比初始发明本身更重要。普及阶段还包括资金的重新分配,新的厂房、设备和劳动力会代替现在正使用的厂房、设备和劳动力。例如,只有符合新技术要求的工人才会被雇用。由于固定的厂房和大型机器相对来说难以移动，所以这儿发生的变革大多是通过重建新厂房和更新设备来完成。

普及的速度直接关系到新产品或新工艺的预计利润。因此,有三点思考至为重要。第一,与下一个最佳投资项目可能赚到的利润相比,潜在利润的性质是什么?两者的差距越大而其他各因素相等,普及的速度就越快。第二,除非潜在的利润非常非常大,否则,所需要的投资越大,普及的速度就越慢。最后,普及的速度依赖于企业所采用的营销策略的成功程度。公司的所有者和经理必定会寻求最能说服顾客大量购买新产品的那种途径。

5.3 个案研究:声音的到来——对技术变革的分析

上述框架——发明、革新和普及——为历史学家提供了一种有力的基本方法。以此方法可以分析任何一种技术的引进。就电影而言,它包括对摄影机、印片机或放映机所做的任何改进,以及这三种机器的更新换代,例如后来为它们锦上添花的彩色、立体或宽银幕工艺。电影史上的这类重要标准就是二十年代末声音在美国电影工业中的降临。

关于声音降临好莱坞的传统提法有两个来源：本杰明·汉普顿的《美国电影工业史》和刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》。[①]汉普顿提出的假说是，由于美国电影工业进入了一个稳定阶段，即没有增长的滞衡阶段，它已经“做好准备”迎接声音了。但他没有解释美国电影工业为什么在此时而不是在以前的某个时候“做好准备”了。他接着描述了华纳兄弟公司是如何（独自）同意试验由美国电话电报公司（AT&T）提供的声音系统的。就像变魔术一样，小小的华纳公司只靠一部热门影片《爵士歌王》（由美国最受欢迎的杂耍歌舞明星艾尔·乔尔森主演）便成为一个赢利巨头。可为什么偏是华纳公司成功了呢？汉普顿没有提供系统性的答案。刘易斯·雅各布斯则这样做了。他认为，华纳兄弟公司引进有声电影是因为它害怕破产。更大的电影工业康采恩，如派拉蒙和洛氏公司（米高梅公司的母公司），都躲得远远的，而且有时还与华纳公司作对。也还是由于《爵士歌王》，派拉蒙公司和洛氏公司改变了原先对声音的立场。在汉普顿和雅各布斯看来，这种分析可以简化为一种凸现华纳兄弟公司英雄史诗的大卫战胜歌利亚式的故事。



5-2 杰克·华纳（Jack Warner，右一）与他的哥哥哈里·华纳（Harry Warner，左一）。1905年，华纳四兄弟杰克、哈里、山姆和阿尔伯特共同开创了镍币影院放映生意，后又从事发行生意。1923年正式成立华纳兄弟公司，1927年推出影史第一部获得巨大商业成功的有声片《爵士歌王》。

这样一种分析失于考察上述转变的复杂性。哪个厂家或哪几个厂家提供了设备？为什么提供？派拉蒙和洛氏等大公司最终转向接受声音了吗？并且由此产生巨大利润了吗？从对密尔沃基变革的简要的地域分析开始，我们的确在怀疑，就《爵士歌王》这一部影片能否改变历史的进程。杂耍短片在密尔沃基非常受欢迎，但在别的地方也是这样吗？声音变革的时代因素究竟是什么呢？

[①] 本杰明·B·汉普顿：《美国电影工业史》（纽约：科维西·弗里德，1931）；雅各布斯：《美国电影的兴起》。这两本著作一直为关于电影声音的到来的教科书式说明提供基本依据。

运用技术变革的理论便可以系统地分析出美国电影工业对声音前倨后恭是因为各电影公司和提供必要发明的厂家都想最大限度地获得它们的长期利润。有助于这一研究的资料来自法庭记录、电影贸易文件和公司档案。

有声电影发明阶段的历史甚至在电影进入商界之前就开始了。1895年,爱迪生实验室展示了一种用于同步声电影的装置。但是无论是爱迪生还是他的那些助手都无法解决有关音画同步的令人烦恼的问题。十年后,随着着电影成为一种有利可图的和大受欢迎的娱乐工业，许多梦想成为百万富翁的人都着手从事爱迪生停下不干的声音试验。然而,没有一个人能解决同步声和扩音这两个问题。[①]具有代表性的是由莱昂·高蒙领导的一家法国公司的经历。1905年,高蒙用他的计时声系统寻下了美国流行杂耍歌舞明星的声音，并在美国杂耍剧场上映了不但有这些明星的表演而且还配有他们的声音的短片。从技术上讲,计时声系统是很简单的。一台电影放映机通过一系列电缆与位于银幕附近的两台留声机相联接。不幸的是,这套装置频繁发生不同步现象,而且高蒙使用的那个很原始的扩音装置老是不出声,结果成了只是放映近乎无声的表演纪录片。计时声系统没能在被认可的基础上吸引大量观众,因而这项设计终于被抛弃。[②]

1913年,爱迪生大胆宣告,他的实验室改进了一种超级有声电影系统。值得称许的是,爱迪生实验室增强了录音话筒的灵敏度,增大了扩音所需要的功率,并从结构上改进了留声机和放映机之间的联动装置。结果,爱迪生公司以此实力说服了极有势力的基思—阿尔比杂耍行会，在纽约市的四家戏院里试验这种与留声机合用的电影放映机。1913年2月13日举行了首次试映,放映了四部娱乐短片,其中包括一位教师摔盘子和“唱歌”的片段,用以显示爱迪生设备的音调和音量。然而,经过两星期的放映已毋庸置疑,爱迪生实验室还是没能克服音画同步和扩音这两个难题。放映员们常常无

[①] 应该注意到,曾有让演员站在银幕后为无声片的角色提供声音的实验。必要的自然主义程式——如声画同步——注定了所有这类效果。现场演奏的音乐并未造成观众接受的障碍,而且成为二十世纪十年代末无声片放映的一部分。

[②] 戈登·亨德里克斯:《投币电影》(纽约:美国电影起源丛书,1966),第90—92、119—125页;《电影世界》(1908年11月30日),第342页,(1909年5月1日),第558页,(1909年3月27日),第362页,(1913年6月28日),第1348页。

法保持音画同步所必需的精密平衡，而放映机也不能消除伴随手摇留声机(那时电唱机尚未问世)发出的金属噪声。在几个月的努力革新之后，爱迪生和基思—阿尔比杂要院线完全放弃了有声电影。爱迪生的退却预示了其他许多发明家和企业家十年辛苦终遭挫折的结局。[①]

然而，一些科学家仍然继续进行着这项工作。他们试图开发一种完全不同的东西来代替留声机联动系统，即通过把声音直接录在电影胶片上的方法来解决保持音画同步的问题。1923 年，著名的无线电先驱者李·德福雷斯特向新闻界展示了他的有声电影设备。德福雷斯特并没有大公司做靠山，但他仍试图只用自己有限的能力来出售他的发明，并且为建立一个发行网几乎破了产。此外，为了寻求支持，他抵押了一些专利，因而逐渐失去了对重大资金的控制。[②]在技术问题上，德福雷斯特的设备由于扩大器不合适，所以总也过不了关。

的确，改进一套令人满意的胶片录音设备花费了科学家们十几年的心血和世界上最大的公司美国电话电报公司的大量财力物力。美国电话电报公司通过它的负责制造的子公司西部电器公司从事录音研究，因为它想获得灵敏度非常高的机器，用来记录和测试长途电话的传音质量。西部电器公司既试验传统的留声机唱片录音，也试验胶片录音。到 1922 年，他们研制出了有很大改进的扬声器、话筒，以及转台驱动轴。这些标有“电声”字样的发明所产生的音量和音调远远优于当时常用的“原声”录音。1923 年，美国电话电报公司开始考虑怎样最大限度地用这些著名的发明创造利润。电唱机

[①]《纽约时报》(1913 年 1 月 4 日)，第 7 页；《电影世界》(1913 年 6 月 28 日)，第 1347 页；《纽约时报》(1930 年 3 月 9 日)ix，第 6 页；《电影世界》(1913 年 2 月 22 日)，第 758 页；《电影世界》(1913 年 3 月 19 日)，第 1318 页；《纽约时报》(1913 年 2 月 18 日)，第 3 页；《综艺》(1913 年 3 月 21 日)，第 1 页；《纽约时报》(1913 年 4 月 18 日)，第 1 页；《纽约时报》(1913 年 5 月 6 日)，第 20 页；《纽约时报》(1914 年 1 月 22 日)，第 1 页。

[②] 李·德福雷斯特:《无线电之父:李·德福雷斯特自传》(芝加哥:威尔科克斯和福利特，1950)，第 358—400 页；《有声电影总公司对美国电话电报公司等机构诉讼案》18F.Supp.650(1937)，路易斯·B·霍夫曼的证词，第 1—4 页，事实调查，第 1—4 页，以及 M.A.施莱辛格的证词，第 1—3 页；《纽约时报》(1922 年 9 月 24 日)Ⅱ，第 1 页；《综艺》(1925 年 2 月 25 日)，第 23 页，(1925 年 3 月 18 日)，第 43 页，(1926 年 9 月 2 日)，第 25 页，(1926 年 5 月 19 日)，第 5、22 页。

看来有利可图,但有声电影潜力更大。为展开一场销售大战,美国电话电报公司制作了几部实验性的短片,并以此开始跻身美国电影工业。[①]

美国电话电报公司终于同华纳兄弟公司结成联盟,后来又与福克斯电影公司合作。1924年,华纳公司还是一个小公司,但它也是一个正在发展壮大的电影企业。那时,它缺少的就是一个能并肩携手向派拉蒙和洛氏这样的电影工业巨头挑战的合作伙伴。华纳公司曾向华尔街寻求支持,最后终于联络上了华尔街的一家投资银行——戈德曼·萨克斯银行。华纳公司很快就与戈德曼·萨克斯银行制订了一项长远规划:双方将通力合作使华纳兄弟公司跃升至堪与派拉蒙匹敌的地位。戈德曼·萨克斯银行与一个银行互助组织共同建立了一笔300万美元的周转信用账户,以资助“能扬名争先的”大预算故事片。随后,它们又发行了400万美元的公债,用以改进制片厂的设备、建立一个小型院线并开创一个世界范围的发行网。作为这项大规模发展计划的一部分,华纳公司买下了洛杉矶一家广播电台。从广播电台的交易中,华纳公司获悉美国电话电报公司的录音新技术。华纳公司需要它可能集聚起来的一切相对有利的条件,于是也将这项新技术纳入了它的发展计划。华纳公司仍继续生产无声片,但除此之外,它还通过记录最受欢迎的杂耍表演并将它们作为廉价舞台戏的替代物提供给放映商(当时上映于美国所有的最佳影院)来打开更多的销路。另外,为无声片录制的交响乐伴奏录音也使放映商们节省了长期雇用一组25名到100名身为工会会员的乐师的可观开销。[②]

花了四年的时间,华纳公司才开始从它销售有声片的计划中真正获益。派拉蒙和洛氏公司最初是持怀疑态度的:“有声片”20年来一直受挫,这回难道会成功?结果,1925年6月25日,美国电话电报公司愉快地同“小角

---

① 《有声电影总公司等机构对美国电话电报公司等机构的诉讼案》18F.Supp.650(1937),案卷第2488—2508页;弗兰克·H·洛维奇和斯坦利·沃特金斯:《有声电影20年》,载《贝尔电话杂志》(1946年夏季号),第84—95页。

② 《科普拉(沙拉夫等参加诉讼者)对华纳兄弟电影公司等机构的诉讼案》19F.Supp.173(1937),案卷第283—330、353—363、390—400、1101—1111页;《综艺》(1925年2月4日),第23页;《电影世界》(1925年5月2日),第25页,(1925年9月5日),第74页;《综艺》(1925年8月26日),第21页,(1925年9月23日),第36页,(1925年12月2日),第36页,1925年12月16日),第7页。

色”华纳兄弟公司签署了一项协议，从而迎来了一个没有明确规定期限的合作试验。西部电器公司提供工程师和设备，华纳公司则提供技术人员和录音棚。与此同时，华纳公司还继续监督另一些扩展方向。到年底，公司已开始生产当时耗资最大的故事片，并且购置了一个专搞胶片洗印加工的实验室、几条国外发行渠道以及它的第二家广播电台。由此可见，华纳公司 1926 年 3 月所作的上年度总结报告里记下了 100 万美元的亏损一点不令人惊讶。历史学家们至今仍把这一赤字看作行将破产的先兆。可事实是，有着戈德曼·萨克斯支持的华纳公司故意承担一笔短期亏损，以利于为将来获取更大利润打下合适的基础。①

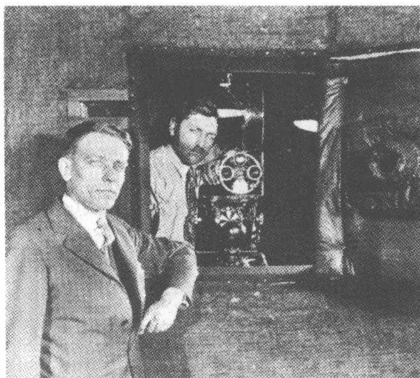
到 1926 年春，声音的试验进展得很顺利，因而双方又签订了一项长期合同。华纳公司组建了维太风公司，承担研制有声电影的工作。而西部电器公司则授予维太风公司一个独家许可证并同意制造必要的设备。当电影行业报纸披露了这个新联盟时，华纳兄弟公司更是加快了它的革新计划。它与来自杂耍剧团、百老汇甚至大都会歌剧院的明星们签订合同。此外，维太风公司还获得了纽约爱乐乐团的帮助，为歌舞片录制“伴奏”音乐。华纳兄弟公司此时已能向放映商提供最受欢迎的歌舞剧和杂耍艺人们的演出，虽然是以电影录音的形式。②

华纳兄弟公司以它的第一部维太风节目开始了 1926—1927 年的放映季节。八部“维太风序曲”代替了典型的剧场舞台表演。在纽约 8 月的那个夜晚，观众第一次看到并听到了电影工业巨头威尔·海斯祝贺华纳公司和美国

---

① 《科普拉案》19F.Supp.173，案卷第 402—420 页；《有声电影总公司案》18F.Supp.650，案卷，物证第 7 号；美国联邦通讯委员会：《电话调查证据》（按照第 74 届国会第 8 号公判，1936—1937，物证第 1606 号）；《电影世界》（1926 年 1 月 9 日），第 161 页；《综艺》（1926 年 4 月 14 日），第 23 页；《电影世界》（1926 年 5 月 1 日），第 44 页，（1926 年 9 月 18 日），第 173 页。

② 美国国会众议院专利委员会：《共享专利》。在众议院专利委员会的听证会，on H.R4523，第 74 届国会第一次大会（1935），第 1242—1261 页；联邦通讯委员会：《电话调查物证》，物证第 1605 和 1606 号；《科普拉案》19F.Supp.173，案卷第 446—454 页；《综艺》（1926 年 11 月 17 日），第 5 页，（1926 年 4 月 28 日），第 36 页；《电影世界》（1926 年 6 月 5 日），第 1 页；《综艺》（1926 年 9 月 15 日），第 5 页，（1926 年 8 月 11 日），第 4—5 页。



5-3 维太风有声片摄影机(Vitaphone)要藏在隔音的小室里,这样,麦克风便不至于受到它的机器转动声的影响。

电话电报公司先驱性成就的演讲。舞台"幻觉"无可挑剔;海斯在致词结束时鞠躬致敬,观众报以热烈的喝彩。纽约爱乐乐团继而奏起选自歌剧《汤豪泽》[1]的"前奏曲"。指挥亨利·哈德斯也像是"在舞台上"一样鞠躬致意。随后是包括歌剧明星和音乐会明星们精彩演出的六段纪录片。整个节目中唯一的杂耍喜剧演员、演奏家罗伊·斯迈克打破了那个晚上过于严肃的气氛。华纳公司至此仍持谨慎态度。没人反对能把古典音乐带给广大群众的技术变革。维太风在当年整个秋冬映季稳扎稳打。《唐璜》在大西洋城、芝加哥和圣路易举行首映。10月,华纳公司在纽约的殖民地剧院首次把无声故事片《更大的喝彩》同第二批有声短片一起推出。然而,这些短片都是按大众口味执导的。五个节目中有当时最有号召力的杂耍明星乔治·杰塞尔和艾尔·乔尔森。这些节目若是在剧场演出,每周就要花费4万多美元。电影行业报纸《综艺》预言这项能把高价杂耍天才请到普通影院的发明将前景辉煌。[2]

对华纳兄弟公司来说,此时的中心问题已变成如何以最佳方式开发有声电影潜在的长期利润。作为向此方向发展的第一步,华纳公司发动了一场全面的销售战,以说服放映商们安装放声设备。到1927年4月,美国已有100家影院可以放映维太风短片。然而,美国电话电报公司对于华纳方面的缓慢进展表示不满,于是开始到处扰乱维太风的销售工作。最后,美国电话电报公司解除了1926年4月签署的协议,付给华纳公司130万美元,并发

---

[1] 瓦格纳歌剧。——译者

[2]《综艺》(1926年8月11日),第11页;《电影世界》(1926年8月14日),第1页;《纽约时报》(1926年8月8日)Ⅱ,第6页;《科普拉案》19F.Supp.650,案卷第1128—1130页;《电影世界》(1926年9月18日),第4页;《综艺》(1926年9月8日),第1页;《电影世界》(1926年9月25日),第200页;《纽约时报》(1926年10月8日),第23页;《电影世界》(1926年10月16日),第1页。

给维太风公司一项在电影声音设备研制方面的非专属许可证。华纳公司虽然失去了重要的凭借力，但它却可以按自己的意愿重新走缓慢而稳定的发展道路，其中包括对有声电影的革新。维太风公司把杂耍短片的生产提高到每周五部。每个新片组合一部无声片加几个有声短片按月面世，而前一组影片由于已经完成了最初一轮的长期放映，便移至更小的市场并以普通票价放映。①

此外，维太风公司还为开始于 1927 年 9 月的下一个放映季节制订了计划。长故事片将包括"使用维太风的"段落。最初的努力成果《爵士歌王》是在华纳公司新落成的、有声音设备的好莱坞剧场里拍摄的，影片首映于 10 月。尽管如此，那些开销不多的短片（平均成本一万五千美元）仍为华纳公司提供了一种成本最少因而能用于实验的方法。维太风公司首先将有声电影作为一种短片来进行新的尝试。如果反响不错，拟入计划的革新便会成为华纳公司拍摄"使用维太风的"长故事片计划的一部分。例如，1928 年 12 月 4 日，华纳公司推出一部 10 分钟喜剧短片《我妻子离开了》，这也是该公司第一部全有声故事片。一个月后，《所罗门的孩子们》公映，这部全有声故事片几乎有 30 分钟长（这两部短片以前通常会受到纽约影评界的轻视，可如今在《纽约时报》上却受到直截了当的喝彩）。②

基于三年的开发与试验，1928 年春季票房的成功几乎在"一夜之间"就降临了。《爵士歌王》（以及联映的几部有声短片）逐渐脱颖而出，成为 1927—1928 年映季最有票房号召力的影片。特别是在美国的中等城市，《爵士歌王》那组影片竟连续放映数周甚至数月，而无声片在当地则很少有足够的吸引力能持续放映一星期以上。在北卡罗来纳州的夏洛特、俄亥俄州的哥伦布、宾夕法尼亚州的雷丁、华盛顿州的西雅图以及马里兰州的巴尔的摩，

---

①《科普拉案》19F.Supp.173，第 455—565 页；《有声电影总公司案》18F.Supp.650，物证 B；联邦通讯委员会：《电话物证》，物证第 1606 和 1609 号；国会：《共享专利》，第 1302—1351 页。

② 联邦通讯委员会：《电话物证》，物证第 1605 和 1606 号；《综艺》（1927 年 5 月 4 日），第 1 页；《电影世界》（1927 年 5 月 2 日），第 793 页，（1927 年 5 月 28 日），第 253 页；《综艺》（1927 年 8 月 10 日），第 9 页；《电影世界》（1927 年 8 月 20 日），第 506 页；《综艺》（1927 年 9 月 7 日），第 11 页。



5-4 《爵士歌王》(*The Jazz Singer*,1927) 在影院热映,其中只有很少几段对白,但足以让当年的观众大吃一惊。两年之内,默片成了过时的东西。

《爵士歌王》的放映期越长,它吸引的观众就越多。幸运的是,华纳公司有着训练有素的一班人马以及装有声音设备的影院,能“不停地”对有声片的需求作出反应。公司以往对杂耍短片的试验也保证了这一点。事实上,华纳公司第一部全有声长故事片《纽约之光》就是根据一个短片题材创作出来的,并且只是“拉长”到长故事片的长度。一年之内,华纳公司的声音革新赚了几百万美元的利润。到1930年,这家企业在规模和利润方面登上了美国电影工业的顶峰,与派拉蒙和洛氏公司比肩而立。[①]

大多数有关引进声音的历史分析都仅止于此。然而,华纳兄弟公司并不是唯一的声音革新者,美国电话电报公司也不是唯一的录音系统研制者。与华纳公司同时动作的还有福克斯影片公司,尤其是它的下属——福克斯—凯斯公司。福克斯系统的发明是以发明家西奥多·W·凯斯及其实验室的工作为基础的。1917年,这位有独立资产、耶鲁大学毕业的物理学家领导了 Thalofide Cell(一种有很大改进的真空管)的发明。由于受到竞争对手李·德福雷斯特关于有声电影的研究公报的激励,凯斯实验室全力转向把 Thalofide Cell 结合进胶片录音装置的工作。到1923年,凯斯已能以一种改进型话筒、录音机和扩大器自傲了。两年后,凯斯得知美国电话电报公司与华纳兄弟公司结盟之后,便试图筹建一个电影康采恩来销售凯斯实验室的声音系统。正是通过把全部权力移交给福克斯

[①]《综艺》(1927年10月12日),第7、11、16页;(1927年10月19日),第21、25页;(1927年11月30日),第5页;(1927年12月7日),第36页;(1928年3月21日),第44页;(1928年2月1日),第18页;(1928年4月4日),第40页;(1928年4月18日),第46页。

公司(如今二十世纪福克斯公司的前身),凯斯才算确定了销路。福克斯公司在当时美国的电影工业中是排在派拉蒙和洛氏公司之后的二流成员，它最初只关注生产更多的“大预算”无声片并扩张其院线。况且,这家影片公司最初不得不花费一些资金来保护从凯斯那里承继过来的脆弱的专利地位,而且还要花钱与美国电话电报公司签约,以便使用该公司一流的扩音系统。[1]

在这个不祥的开端之后,福克斯公司终于作好攻掠电影市场的准备了。首先，福克斯公司试图仿效华纳，创作出广受欢迎的杂耍节目。1926 年 6 月,维太风开始投入电影生产。四个月后,福克斯公司录制了它的第一部有声短片。整个冬天,电影生产都是在一个不正规的基础上继续运行,1927 年 2 月 24 日,为了从华纳公司那里攫取公共关系的地盘,福克斯公司举行了一次作了广泛宣传的新闻发布会。会上演示了刚刚命名的有声电影系统——摩维通。上午 10 时,50 名记者和摄影师来到纽约时代广场附近的福克斯制片厂,这一场面被福克斯公司用摩维通这个新奇玩意儿拍了下来。四个小时后举行了一次特别的非公开放映。在其中一个节目中,那些美国及外国各新闻机构的代表竟看到并听到了自己的影像和声音。此外,福克斯公司还推出了几个有声杂耍短片:一段班卓琴与钢琴的重奏、一个喜剧小品和由一个正走红的歌厅演员唱的三首歌。

这个发布会大获成功,来自各方面的好评一齐拥来。与此同时,华纳公司正忙着与最受欢迎的演员签订专属合同并想借此垄断杂耍短片市场。福克斯公司需要的是一种不同的成本—效率营销策略。它对早先的计划作了校正:制作有声新闻片。那时它已有能力拿出一种独一无二的、在经济上可行并能替代华纳公司影片的产品。福克斯公司花费不多便可以进入娱乐片市场中那时尚未有人占领的地盘。此外,有声新闻片还可以提供一种合乎逻辑的方法,福克斯公司可借此方法逐渐完善摄影和剪辑方面必要的新技术,

---

[1] T. W. 凯斯:《Thalofide Cell——一种新型光电材料》,载《物理学评论》XV.series Ⅰ,NO.4(1920 年 4 月号),第 289—292 页;李·德福雷斯特:《期刊笔记》,第 21—22 卷,1923—1924,李·德福雷斯特收藏品,华盛顿特区国会图书馆手稿收集部;厄尔·I·斯波纳布尔:《有声电影的历史发展》,载《电影工程师学会期刊》第 48 期(1948 年 4 月号),第 286—299 页;《派拉蒙宣传公司对美国三尔冈公司诉讼案)294U.S.464(1935),案卷第 410—412 页。

并且可以最小的代价进行销售试验。[①]

福克斯公司动作很快。1927年4月30日,福克斯公司的摩维通新闻片在纽约市最大的戏院——罗克西戏院首映,片长4分钟。观众看到并听到了美国军校学员们的竞赛场面。尽管与2月的新闻发布会相比,宣传工作做得很有限,但这部最早的摩维通新闻片还是引起了电影行业报纸和纽约影评人的热烈反响。不久,福克斯公司抓住了二十年代最重要而且具有象征意义的一个新闻事件。1927年5月20日上午8时,查尔斯·林白飞往巴黎。当天晚上,福克斯便在罗克西戏院一个挤满人的大厅里放映了林白起飞的有声新闻片。有6200人观看此片,人们站着欢呼了近10分钟。新闻界向这一电影新奇迹同声致敬并纷纷评述影片如何将"孤鹰"的英雄气概表现得活灵活现。7月,林白返回美国。在纽约市和华盛顿特区,他受到人们狂热的欢迎。摩维通新闻部的摄影师们把一部分观众场面记录在胶片上。随后,福克斯公司将这部10分钟长的新闻片发行到不多几家装有声音设备的影院。

福克斯声音系统似乎一帆风顺,福克斯公司很快便控制了它正在扩张的院线中的所有影院。摩维通的摄影师们遍布世界各地,他们也记录了另一些飞行员的英雄事迹,还有口琴演奏比赛、选美盛会、体育赛事,以及意大利独裁者本尼托·墨索里尼和北极探险家阿德米拉尔·理查德·伯德等名人在最早的有声电影中的讲话。报纸的专栏作家们、教育工作者以及其他左右舆论导向的人们也因这些短片题材中所包含的教育价值而对它们大加赞赏。此外,福克斯公司还为发行摩维通新闻片建立了一个常规模式:每周生产一卷10分钟长的片子。公司还雇用了一个包括摄影师和实验室工作人员在内的长期班子并发展了一个世界范围的记者网。[②]

---

① 美国国会:《共享专利》,第1670—1672页;《电影世界》(1927年2月19日),第1页,(1927年2月26日),第622、677页;《综艺》(1927年3月2日),第10页,(1927年4月6日),第54页,(1927年5月4日),第4页。

② 《综艺》(1927年5月4日),第27页,(1927年5月25日),第9、18页,(1927年6月15日),第28页;《电影世界》(1927年5月28日),第248页;《综艺》(1927年6月29日),第11页,(1927年8月17日),第12页,(1927年9月21日),第1、20、23页,(1927年11月30日),第18—19页;《电影世界》(1927年12月3日),第12—13页。



5–5 摄影师们正在用摩维通(Movietone)记录体育赛事。

当1928年春季到来之时，有声电影已成为二十年代最新的时髦玩意儿。虽然华纳公司此时仍领先于福克斯公司，但福克斯公司也并未放慢前进的步伐。1928年以前，福克斯—凯斯公司仅发行过一部有配乐录音的无声片《日出》。然而，它却大胆宣称，以后所有的故事片都将完全“用摩维通系统制作”。福克斯公司能够在户外拍摄并录音，而华纳公司的唱盘录音系统只能在摄影棚内使用。福克斯公司从它的有声新闻片中赚钱之多甚至足以在杂耍短片的竞技场中向华纳公司挑战。到1929年，福克斯影片公司基于新闻片上成功的声音革新和规模可观的发行放映网，已接近美国电影工业的顶峰：仅次于它的竞争对手、另一个声音革新者——华纳兄弟公司。声音的革新阶段至此完成。[①]

在此，对技术变革的分析应随之进入电影声音的普及阶段。鉴于篇幅所限，我们仅提供这种分析的一个概要。最庞大的电影企业派拉蒙公司和洛氏公司原先深怀疑虑，结果失去的东西最多。它们很快对华纳公司和福克斯公司的工作进行了研究。当它们确信能获得长期利润时，才一起与西部电器公司(1928年5月11日)签订了协议。决策一经作出，便迅速而且顺利地产生了实实在在的巨大转变。这两个大公司从华纳和福克斯那里学到了很多东西并且制订了周密的应急计划。此外，事实证明，利润比预期的要多得多，因

---

① 《电子研究制品公司对维太风公司诉讼案》171A.738(1934)，约翰·E·奥特森的宣誓口供；《综艺》(1928年5月16日)各页，(1928年8月22日)，第28页，(1928年9月26日)，第17页，(1929年3月29日)，第7页；《对福克斯剧场公司的分析(1929年8月2日)》，载《福克斯文件档案》19，第1—2页，现存伊利诺斯州芝加哥市贝奇—哈尔西·斯图尔特图书馆；《综艺》(1928年11月28日)，第19页。

而快马加鞭都嫌来不及。在 15 个月内(到 1929 年 9 月止),全面向有声电影的过渡(转型)完成了。往后,好莱坞就只生产有声片了。其结果是,有声电影的利润超过工业史中任何一个时期。美国电话电报公司因专利权而繁荣;庞大的院线(首先是由于电影声音而联结起来的)越发壮大;派拉蒙和洛氏,加上华纳、福克斯以及美国无线电公司资助的雷电华影片公司构成了美国电影工业的五大公司。这一由技术变革而形成的大公司结构一直完好地维持到五十年代。

5.4 对技术变革经济学的重新思考

在具体说明资本主义电影工业技术变革中的某些最重要的因素时,以上简要的个案研究表明,经济观点的技术变革理论有很强的说服力。这种研究方式把能够获得长期利润作为变革的决定因素,其首要性显然已在下述方面得到证实:(1)二十年代美国电影工业的规模和复杂性;(2)甚至在最基本的电影技术方面的相对成本。

在这种方法所生成的历史分析中,个人的作用仍占一席之地,但前文中提到的那些伟人(爱迪生、高蒙、凯斯、德福雷斯特、华纳兄弟等等)应该被看作是在经济力量划定的界限内产生作用的。德福雷斯特在革新 Phonophone 声音系统上未能成功,从某种程度上讲,是由于扩音设备不能令人满意,但更是因为他没有能力在大公司把持的技术市场上进行竞争。华纳兄弟与其说是随心所欲、英勇奋战使自己的公司免于破产的企业巨头,不如说是能顺应现行经济体制要求的大型联合企业的称职管理者。经济观点的技术变革理论把技术变革界定为一个三步骤的过程(发明、革新和普及),以此拓宽了历史分析的视野。这种历史分析不仅包括技术发现的历史时刻,而且也包含了导致这一发现以及随之发生的历史事件。

当把经济观点的技术变革理论用于研究资本主义经济制度中的商业电影制作时,这种理论会产生无与伦比的效用。在此,这一理论的基本原理(企业无论采取何种必要的手段,都是为了确保最大的长期利润)的有效性是再

清楚不过了。然而,即使在电影声音的到来这一“经典的”例证中,也要避免过分简单地看问题。因此,有些复杂的因素一定要谨记勿忘。

首先,某个技术变革起源于机构,对这机构来说,严格的经济意义上的有利可图并不是唯一的动机;首当其冲的现代例证就是国家。正如我们将在第九章的个案研究中看到的,后来的真实电影的制作所必需的某些技术发明和革新乃是起源于第二次世界大战期间和战后时期的军事需要。这并不是说,政府对技术的兴趣与私人企业对技术的兴趣必定是不同的。最能说明这一问题的就是美国太空计划一直采用了许多私人公司的发明——从硅片到冷冻干制食品。事实上,研究技术变革的历史学家一定要永远牢记:一件新产品或新工艺的引进可能会有它的发明者和最初的使用者非其所愿的或始料不及的用途和后果。例如,爱迪生发明的原始唱机(1878 年取得专利)就被开发成一种商用的口述记录装置。而且,几乎花了十年时间,它才被用于大众娱乐。

进一步讲,经济决策并不是在真空里作出的;公司在社会中运作,在作出任何一项决策(包括进行技术变革的决策)时,尚须服从为人们普遍接受的规范和价值。因此,与技术变革的经济学相互作用的东西,我们可以称之为技术变革的社会学。在关于资本主义社会的消费品和劳务的领域(电影亦是其中的一部分)中,一种新产品或新工艺的“上市能力”是描述那种产品或工艺的已知社会效用的另一种方式。1927 年的人们主要是把金钱和时间用于看有声电影而非用于听广播、看体育比赛或买唱片呢,还是在听广播、看比赛、买唱片之余,才看点儿电影呢?换句话说,有对于电影声音这项新技术的社会需求吗?有些人会坚持认为,资本主义经济中的技术变革不仅是对一种已经觉察到的社会需求的响应,而且也在通过广告来制造一种已经觉察到的社会需求。这种事那时很容易被新产品或新服务“碰上”。正是在这种语境中,关于任何一个特定历史阶段的技术的更具普遍性的话语才变得更为重要。

正如第三章所指出的,十九世纪末二十世纪初美国对技术的迷狂肯定影响了公众对电影的反应,更不必说后来关于电影的历史话语了。如果说产生创意是技术变革的一部分(请回忆一下曼斯菲尔德对发明的界定),那么,我们就必须把关于技术的创意的产生和技术变革本身都纳入技术变革的概念之中。

法国学者让–路易·科莫利曾试着这么做过。科莫利公开承认自己是根据马克思主义的观点进行写作的，他提倡把技术变革的分析置于一个宽广的语境之中。[1]从更为广阔的视野入手,科莫利确证了意识形态和经济这两种社会力量的互动关系。意识形态要求人们"把生活看作是理应如此的";在电影中,这种意识形态与谋取最大利润的经济力量结合起来并相互强化。在谈到意识形态成分时,科莫利坚持认为,电影机器(放映机、透镜、摄影机等)并不是中立反映世界真实景象的物品。不,所有技术形式(包括电影)的发明者和革新者都是根据他对世界的了解和理解的程度来创造机器的，也就是说,技术变革是受对世界的想法和信念及它们的运作方式影响的。

在科莫利看来,技术电影史(进而包括各个种类的电影史)在结构上是辩证的。历史并不是一种单线的进程,而是一种无始无终的复合序列。作为连续过程，历史有一种多重复合的开端，一系列甚至可能相互矛盾的出发点,不可能只有一个事件或一个"发明"。例如,科莫利把电影的起源"解构"为一系列上溯好几个世纪的零散事件。按照他的说法,所有必要的电影知识大约在有真正的电影放映之前十五年就已经具备了。电影到十九世纪九十年代才出现是因为一些意识形态上的要求恰在此时聚合，构成了促使电影出世的压力。这些意识形态的要求是(1)以某种方式再现生活,以及(2)用这种视觉的力量谋取经济利益。有关的技术知识早在资本家发现把知识转化为利润的社会需求之前就已经存在了。

在科莫利看来，资本主义文化中的变革可以用马克思主义关于你死我活的阶级斗争的观点来衡量。变革在这里也包括技术革新与普及。科莫利反对基于进化论变革观的分析,而去寻找新技术革新中的裂点或间断处。持这样一种观点,看到的只是沟壑,而非一帆风顺的进化阶段。例如,某些透镜提供了拍摄若干动作平面(即深度空间范围)的能力。二十世纪头十年的电影创作者们就利用过这种技术。随着好莱坞生产线风格的到来,在二十年代和

---

[1] 让–路易·科莫利:《技术与意识形态》(分六个部分),载《电影手册》第 229 期(1971 年 5—6 月号),第 4—21 页;第 230 期(1971 年 7 月号),第 51—57 页;第 231 期(1971 年 8—9 月号),第 42—49 页;第 234—235(1971 年 12 月—1972 年 1 月号),第 94—100 页;第 241 期(1972 年 9—10 月号),第 20—24 页。

三十年代的影片中便几乎看不到深度空间的使用了。直到四十年代初的《公民凯恩》等影片中，令人振奋的对深度空间的运用才引起人们响亮的欢呼。这便是科莫利在技术变革的核心发现的技术利用中的裂隙。

科莫利还贬低个人在技术变革进程中的作用。个人的存在只与意识形态有关。意识形态是复杂、凝聚而有逻辑可循的形象系统、观念系统、信仰系统和行为系统。人们正是依靠并通过这些系统从事日常生活的。通过这些再现系统，人们直面并且应付着他们生存于其中的物质现实。电影则在这种再现系统中起着重要作用。在科莫利看来，技术是同其他机构一起发挥功能作用的；它以一套特殊关系把社会成员联系在一起。技术是被一种意识形态生产出来并在这种意识形态中发挥功能作用的。由此而言，它从来没有“中立”过——它永远由它过去和现在的功能所决定，因为当社会关系发生变化时，人们同技术的关系也随之改变。

科莫利坚持认为，当人们想要补偿人眼的局限时，电影便产生了。摄影机——先是普通照相，然后是电影——可以更客观、更科学。在十九世纪末，电影仿佛把人类视觉完美化了。这种信仰是一个更大的信仰系统的一部分，是它造就了电影技术的发展。这种说法使上述信仰系统昭然若揭；也正是依照这种说法，伟人们才因电影的发明而受到赞誉。例如，爱迪生是一个创造现代奇迹的巫师，他能利用科学“改进”我们观看事物的方式。人们认为电影这一科学精品远优于素描、油画、雕塑或人类视觉。十九世纪末的信仰便是，科学（在此是发明）改善了人类的生存条件。但在科莫利看来，“科学”一直是关于人们怎样认识世界的观念和信仰之网的一部分，科学适应了资本主义的需要。它未必把世界变得更好了，而仅仅是把它变得差异纷呈而已。历史学家应该寻求了解这种差异。

爱德华·布兰尼根提供了一个有帮助的例子来说明科莫利这位历史学家会怎样对待特定技术的变革史的一个特殊“板块”——色彩的到来。随着摄影机、照明设备和洗印工艺的改进，在1936年便可以制造其照明光级非常接近于普通黑白标准的彩色胶片了。三年后，特艺色彩公司推出一种曝光更快的胶片，由此使进一步的改进成为可能。这意味着，色彩最终会达到直到那时还是黑白摄影独占的技术高峰。影像会更加柔和，阴影会有更好的效

果,特写镜头也会更为精细。总之,色彩变得更雅致、更自然。[1]

对科莫利来说,这种变革会被视为对一种技术的说明,这种技术使人们将“现实主义”重寄希望于彩色摄影术。在这种情况下,技术变革便是响应了意识形态对“现实主义”的要求。电影工业当时已能达到黑白摄影(作为更可取的一套成规)早先建立起来的效果。技术变革之所以推行,就是为了获得对视觉符码的某种利用。色彩不只是在科学上更精细,它还能“重复”特定文化的主导形式。以意识形态观点看问题的历史学家在此意义上坚持认为,色彩的到来并非始于特艺色彩公司,甚至并非始于早期无声片的手工染色。电影色彩的到来乃始于文艺复兴时期对于色彩和直线透视的兴趣。只有了解了色彩在其他传播形式与艺术形式中的运用,我们才能够研究电影色彩的到来。

总之,对科莫利来说,技术改造——仅就它与意识形态变革和经济变革的联系而言——对于写作电影史是很重要的。尽管科莫利的论点很重要并且很有说服力,但这一论点——我们应该注意到它还在发展——在其表达形式上的确也包含了一些弱点。他似乎想让“意识形态”做太多的事。在其多少有些模糊而又未加界定的论述中,科莫利用意识形态把全部西方文明都扫入了一个概念,没有多少具体的阶级或体制留待分析,甚至具体的历史分析都很少有例可援。不幸的是,技术与意识形态仿佛变成了抽象的反历史概念。此外,迄今为止,科莫利的论点尚有一些不恰当的论据而难于自圆其说。他不断批评别人的著作,但他却采用他们的术语、概念,甚至历史资料。如果科莫利真想整饬技术电影史,他就不能让别人来制定议程,因为对概念和资料的接受必定导致对基本假设的接受。科莫利已经提供了重新审视技术电影史的一个强有力的开端,然而,仍有很多基础工作尚待完成。

[1] 爱德华·布兰尼根:《色彩与电影:电影史写作中的问题》,载《电影读本》4(1979),第16—34页。

Chapter 6

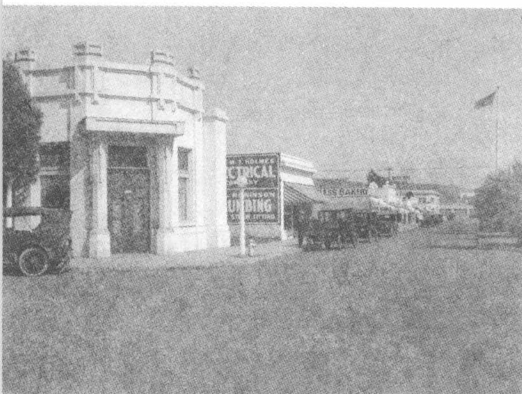
经济电影史

ECONOMIC FILM HISTORY



正如读者在上一章所看到的，电影史上技术变革的问题一直与经济力量紧紧缠绕在一起。任何人只要一提起过去电影的商业管理话题,好莱坞的形象以及它的富有便会油然浮上心头:游泳池、演员新秀,还有数百万美元的交易。美国电影工业无疑具有商业的功能——虽然这是一种利用画面、声音和故事进行价值生产的非传统商业。消费者为一种愉快的体验付钱并且一心指望获得这一体验。人们变着法儿地拍电影,想方设法让它进入当地影院或走上电视屏幕。但是,谁拥有电影公司呢?影片是怎样发行—上映的呢?所有这些对电影的历史发展产生了什么效果呢? 本章将寻求一些方法来更好地理解作为一种商业和经济机构的电影是如何在电影史中运作的。

在此先要说明几个定义。电影业一向包括三个基本区域:(1)生产,(2)发行,(3)放映。首先当然是影片的创作。电影主要生产于好莱坞和其他南加利福尼亚的小镇,如卡尔弗城(米高梅影片公司所在地)、环球城(环球影片公司所在地)和伯班克(华纳兄弟影片公司所在地)等都坐落在洛杉矶市郊区。的确,三十年代期间在美国生产的故事片没有几部是在“好莱坞”外拍摄的。近几年美国电影工作者虽然在世界各地创作他们的影片，但是这些影片通常都是为那些以好莱坞为基地的公司拍摄的。这些大公司(华纳、二十世纪福克斯、派拉蒙、哥伦比亚等等)还从事影片的发行(批发)工作。·这就是说,它



6-1 二十年代的卡尔弗城商业区街道场景。

们制作影片的拷贝，然后按预定数发往影院，全部拷贝都要收费。最后，就该轮到放映商（即影院的所有者和管理者）。在特定建筑物（有些还是经过精心装饰的“电影宫”）内，放映商向观众提供通常是为讲述一个故事而结构好的影像和声音，目的也是赚钱。

二十世纪初以来，生产、发行和放映这一过程代表了电影业的一种基本描述模型。也是自那时起，所有的电影企业都想方设法搞好这三项基本工作。历史学家应该就此提问：影片是怎样、何时、何地并且为何生产、发行和放映的？例如，直到 1948 年，著名的好莱坞制片公司——华纳和派拉蒙——都生产、发行而且也放映影片。所有这三个功能有个形象的说法，叫“垂直统一管理”。不同的公司名称有时标示着相对独立的功能。比如，洛氏公司是一个负责发行和放映的实体，可在影片生产方面更为出名的米高梅公司却归它所有。我们一定不要把不同名称的利用与所有者的地位和控制权搞混了。

为什么要研究好莱坞（或任何一个电影企业）的经济史呢？这样做是不是对电影史研究的嘲弄呢？我们认为，首先，应该认识到像好莱坞那样的经济王国在西方世界的电影发展中是多么重要。它的影响和权力不仅施于美国，而且也遍及世界各地。其次，没有一个国家的电影（无论其规模大小）逃避得了在生产、发行和放映上必须投入的巨额成本。电影业对大量金钱的需求总是与购买昂贵的工艺技术和网罗难得的人才相联系。这里仅将影片创作与写诗或舞蹈表演作一比较。对后者来说，只需比较小的投资即可完成，而 1980 年平均每部好莱坞故事片的票房收入需达到 2500 万美元才能收支相抵。这就是说，以 1980 年的平均值计算，在投资者能赚钱之前，至少需有 1000 万人各掏 2.5 美元看一部好莱坞故事片。自电影的生产和放映成为遍及世界的现象以来，我们便一直体会着电影商业的重要（至少在欧洲和美国是这样）。由于电影是耗资较大的表现形式（每过十年，费用都要增加很多），因此，一定要把电影的经济史看作是完整的电影史分析的一个重要部分。

需要着重指出的是，没有一部影片是在经济语境之外创作的。用不着去想《教父》、《大白鲨》或《星球大战》，我们也会记起电影经济学的重要性。例如，所有“另类”实践——即标以个人爱好、独立制片、纪录片或先锋派的影片创作——也都有着各自的经济成分。每家好莱坞影片公司都要从美国主要银行寻求资金，而数十位“独立”电影制作者则一直是通过竞争从美国电影学院（AFI）、州艺术委员会、国家艺术基金会、福特基金会或某位富有的赞助人那里得到拍摄资金。这就是说，一定要从某个地方弄到一大笔钱才能拍电影。经济的制约在所有国家的电影活动中都起着非常重要的作用，尽管这些国家可能没有美国好莱坞式的制片厂制度。此外，世界上并不是所有国家都像美国那样出于谋利的动机来组织影片创作和放映。例如，自 1922 年以来，苏联中央政府便控制了电影的生产、发行和放映。政府对电影拨款拨物，甚至对食品、钢铁或其他工业都没有这么优惠。即使如此，基本电影机器及其使用也还是要花费大量资金，就像在美国和西欧一样。

如果说电影经济史是重要的，那么为什么到目前为止并未见到多少对它的系统分析呢？特别是对于电影史上最有势力和影响的美国电影业来说，这种情况尤其出人意料。这主要是因为电影研究的美学定向掩盖了影响经济方面研究的重要性。由于电影是作为艺术或文学课程的一部分见教于高等院校的，因而学生不被鼓励去了解电影的工业成分。舞蹈、音乐和诗歌的传统研究中也存在着类似的情况。对一部伯格曼或费里尼影片的分析似乎并不需要加进对经济问题的思考。由于电影曾不幸被划入“低级”艺术形式的范畴，因此许多作者——包括大多数电影史学家——都希望把电影抬至与其他更“令人尊敬的”艺术形式比肩而立的更高范畴。我们相信，电影研究现在已经超越了它早先专注美学的单一范畴，而且应该被看作是我们现代世界的一种重要表现形式。

缺少经济电影史研究的另一个原因是资料的匮乏。如果没有过去的记录存留下来，那怎么会有历史呢？——无论哪种形式的历史都是如此。直到十年前，电影公司还在按期埋掉或焚毁它们的金融档案。近年来这种习惯已经有了具有历史意义的转变。在美国，威斯康星大学（麦迪逊）的联美公司档案馆、普林斯顿大学和南加州大学的华纳兄弟公司档案馆以及也在南加州

大学的雷电华公司档案馆在过去十年间已经对公众开放。现在只有那些缺乏编史实践训练的历史学家才不对变化中的美国电影业的影响力和重要性进行重新评价。

由此而言，电影经济学的研究作为完整理解电影之过去的一个必要成分有理由取得它应有的位置。在这个领域中，由于缺少可以信赖的研究，因而对研究者说来，最重要的是要熟悉各种各样可以利用的研究手段。至少有两种方法竞相引起我们的注意。由于选择针对已设问题的恰当方法决定着分析的形式和范围，因此有必要把两种方法都考察一下。

但在考察之前，简要谈一下传统电影史学家处理电影经济学问题时所利用的非系统方法还是不无益处的。人们最常见的就要数“伟人”论了。例如，这种理论认为是某一种人造就、改善、设计并管理着好莱坞。这个人会是一位权力无限的电影大王，通常被描绘成一个粗鲁不堪、野心勃勃、嚼着雪茄烟的小个子男人，他以东欧民族的小心眼掌握着无数美国电影观众的命运。从影片(《教父》)和书籍(《科恩王》)中我们得知，这些人——永远是男人——常常利用预感和直觉来管理电影业，而又完全置身于工方、资方、政府约束和会计人员的“正常”世界之外。“伟人”论认为，决策权是在几个“有远见的”人手中，这些人能够超越其他人所体验的那种经济制约的传统界限。这种研究方法并不强调历史分析，而是着重于一种传记故事的形式。“伟人”论(无论其是否矫情)试图使电影脱离“普通的”经济活动领域，它将经济力量的相互作用神秘化，并且把考察个人决策过程的所有问题都简单化了，同时它也使我们偏离对商业实践的复杂理解。本章所思考的两种研究方法恰与“伟人”论相反，它们把问题的讨论从个人才华转移到商业运作系统和供求效果上。

在整个西方文化中，大多数人都把**经济**和**商业**作为两个可以互换的术语来使用，但对经济史学家来说，这两个术语的区别非常重要。商业机构是人们为赚钱而开办、用出售产品并(或)提供服务来获取利益的组织。当一个人进入商学院时，他(她)会学到经营技巧、金融、财会和营销知识。学生们将掌握主管股份公司、合营公司或一家小企业并逐渐赚大钱的实践技能。而经济学家则研究家庭、商业机构和政府雇用生产以及分配物资和劳务的诸种

过程。他们建立起一些解释模型以便理解经济机构何以且怎样运转和影响人们生活。电影史学家对经济史的两个方面感兴趣。首先他们试图把电影置于一个国家或地区的经济制度之中。他们尤其寻求对一组特定的商业机构——一种企业——的发展过程的了解。也就是说，他们要分析一组企业单位在生产、发行和放映一种特定产品——影片——时的行为变化。

6.1　马克思主义批评

第一种方法是在向过去的社会经济实践进行诘难时才利用的。例如，一些激进的历史学家会利用卡尔·马克思的社会理论，以一种偏激的眼光来观察资本主义经济中的牟利组织。为什么我们应该接受这样一个事实，即在一个商业系统中占少数的几个公司却掌握着大部分权力？为什么一种产业中占少数的几个公司却持续享有全部利润的四分之三呢？为什么商业周期会恒定不变、没完没了地运行呢？马克思主义经济学家认为，上述现代资本主义经济特征并不是偶然产生的，它们是作为整个资本主义经济制度的合乎逻辑的最终产物出现的。由此而言，八大公司主宰美国电影业六十多年并不令人惊奇。看过好莱坞电影的人千千万万，而控制电影生产、发行、放映及利润的人却屈指可数。

马克思主义经济学家不仅抨击美国经济结构，他们同时也激烈地批评建立在牟利动机和财富积累之上的整个经济制度。他们认为，二十世纪的美国经济应被理解为资本主义行将灭亡并最终导致由工人掌管经济这一过程的一个历史阶段。二十世纪的美国，大公司和同等规模的金融机构的所有者们形成了主宰美国财富和权力的“统治阶级”。而大部分公民（如工人）却只“拥有”自己的劳动，其结果就是受“统治”阶级的剥削。当统治集团谋求更多的财富时，它剥削的人也就越多。它从第三世界国家攫取自然资源，从而使这些国家的人民陷于更加贫困的境地。经济忽而繁荣忽而萧条的周期运行使工人们更加穷困，他们遭受着通货膨胀、经济衰退和无力积蓄财富的痛苦。在各个产业中，由“统治”阶级控制的一些公司合谋榨取所有可能得到的

利润,并且苛刻地剥削消费者及工人们。

从整体上讲,经济力量形成了卡尔·马克思所说的经济基础(下层结构)。在每个人类历史时期的经济基础之上又都有着一个上层建筑:特定的法律形式和政治形式以及一个其基本功能为执行法规并用武力支持“统治”阶级之权力的政府。然而,上层建筑所包含的东西要比这些多得多。政治的、宗教的、伦理的、艺术的等等“社会意识”的特殊形式——马克思称之为意识形态——亦作为上层建筑发展于人类历史之中。这里就要谈到电影在马克思主义批评中的位置了。意识形态的功能就是要使“统治”阶级的权力合法化。所以电影无疑倾向于重复地肯定社会中占支配地位的观念和信仰即“统治”阶级的观念和信仰,而不是对它们进行挑战。[①]

托马斯·古拜克运用上述马克思主义方法创立了一种关于美国电影业对欧美贸易的依赖状况的分析。在《国际电影业:1945 年以来的西欧与美国》一书中,古拜克分析了第二次世界大战以来好莱坞与欧洲电影业之间的关系。[②]古拜克认为,好莱坞对欧洲市场的剥削(“经济帝国主义”)对欧美双方的电影业均产生了意义深远的效果。他发现了一个强者(二十世纪的美国电影业)对弱者(欧洲电影业)实行经济剥削的实例。

古拜克在分析了欧美电影贸易的经济基础之后,进而分析了这一基础对电影产生的意识形态影响。他先从经济基础入手,发现由于美国政府的帮助,好莱坞各大公司(二十世纪福克斯、华纳兄弟、派拉蒙、雷电华和洛氏公司)在第二次世界大战后组成了一个联合企业(卡特尔)来协调各自在欧洲的经济活动。这个叫作电影出口联合会的机构保障了好莱坞“自由”攫取所有可能之利润而无须顾及后果的贸易环境。在最精彩的一章中,古拜克描述了美国电影业和美国国防部在第二次世界大战后是如何借口用好莱坞故事

---

① 本文写作之时,激进的经济学领域正发起一次挑战并对一些基本的东西进行重新思考。例如安东尼·卡特勒、巴里·海因兹、保罗·赫斯特和阿塔尔·侯塞因在《马克思的〈资本论〉和今日资本主义》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1977)一书中认为传统的马克思主义经济分析是不够的。然而,就在马克思主义经济分析方法经历重要改造——甚至可以说是一次全面的重构——之时,研究电影工业的激进历史学家们还继续使用着经典的理论模型。

② 托马斯·H·古拜克:《国际电影业:1945 年以来的西欧与美国》(布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1969)。

片“重新教育”德国百姓而合作接管西德的电影放映活动的。

在《国际电影业》一书的最后部分中，古拜克试图解释这种单向的经济交流是怎样影响到“最终在银幕上放映的东西”的。他发现，好莱坞的剥削导致了一种“模糊掉对民族文化基质至关重要的差异”的“匀质”产品。大部分六十年代的欧洲电影和美国电影都表现出“一些失去个性的人物”并“使观众的注意力偏离开现实生活”。这种产品将人为的虚假影像劈头盖脸地泼向观众。肤浅的、平面化的人物玷污了银幕，就连生动的色彩、广阔深远的画面和“技法娴熟”的优雅风格也难以将其掩饰。鉴于资本主义电影制作产生了如此不成器的影片，古拜克极力主张更大的经济独立和文化品格。他认为，只有在国家的自主权得到增强的时候，才会有在娱乐产品中创造出“正面价值”的机会。古拜克用下面这段文字巧妙地概括了他视电影为经济机构、社会机构和文化机构的立场：

> 由于电影是一种描绘人类对生活的阐释的艺术，因此必须要给对立的观点以存在和发展的机会。美国一般产业中趋向于多家垄断和独家垄断的运动现在也波及到别的国家，并与美国的垄断扩张相匹敌。由于生产者愈少而市场愈大，因此垄断的扩张会通过消除复制产品这一方式给经济关系带来效益。但在文化领域，垄断却是不必要的。如果一个国家或这个世界的全部印刷业都在一人控制之下，那就太可悲了。电影生产和发行也同样如此。但这种情形却正在西方世界发生着。[①]

接着古拜克便利用他的分析来敦促社会变革及一种新型的电影创作实践。

自不待言，这种激进观点的诋毁者也大有人在。许多人反对这种简单便捷的经济决定论。他们问道：怎么能从经济分析直接转到意识形态问题呢？其实，电影史研究中的马克思主义经济学方法的长处和可行性还没有被人们充分地认识到，其部分原因在于，过去的研究对象一直是维系在一部特定

---

① 托马斯·H·古拜克：《国际电影业：1945年以来的西欧与美国》，第203页。



6-2《青年林肯》(*Young Mr. Lincoln*, 1939),约翰·福特导演,该片采用严谨的片场制作方式拍摄。《电影手册》编辑部发表的《约翰·福特的〈青年林肯〉》,运用意识形态批评方法作分析,指出导演只是构成作品的动力之一。

影片或一组影片的分析上。仔细考察一下极有影响的法国刊物《电影手册》的编辑们对影片《青年林肯》所作的经典马克思主义分析就可以很好地说明这个问题。[①]对这部影片的分析告诉了我们很多关于电影如何作为三十年代美国上层建筑的一部分而发挥功能作用的事。这无疑是对早期方法的一个超越及对马克思主义批评方法的发展。即便是这篇文章,也只是用了(44 页中的)3 页来分析电影业的经济基础与特定影片的关系。历史学家不能满足于作出好莱坞代表着典型的资本主义生产体制这样的论断便就此罢休。他们要进一步去问,好莱坞是怎样与其他工业相联系的呢?它是怎么保住其权力的呢?

下面的个案研究会揭示理解上述问题及其他重要问题之答案的方法。好莱坞是怎样从大萧条中幸存下来的?它是怎样(同其他产业一样)获得美国联邦政府的帮助的?借助于詹姆斯·奥康纳和保罗·斯威齐的著作,马克思主义经济学家建立了一种明晰的理论来说明政府和垄断工业(比如 1933 年的美国电影业)是如何互相影响的。[②]在“发达资本主义”中,“统治”阶级与政府周旋是为了加强能为统治阶级谋得最大利益的一整套财产关系。因而大政府就成了大商业组织的同盟者。无论用心多好的企业规章都是只为大公司的利益服务的。可能会有一次短时期的争斗,甚至也会有一两次挫折,但从长远看,所有产业(包括电影业)中为数不多的掌权人物与政府在各个方

[①]《电影手册》编辑部:《约翰·福特的〈青年林肯〉》,载《银幕》第 13 卷,第 3 期(1972 年秋季号),第 5—43 页。

[②] 詹姆斯·奥康纳:《国家的财政危机》(纽约:圣马丁出版社,1973);保罗·斯威齐:《资本主义发展的理论》(纽约:每月评论出版社,1970)。

面都进行着密切的合作,用以扶助政治家们和维护他们权力的产业主们。我们可以看到，这种相互作用是如何在三十年代大萧条期间国家复兴总署和美国电影业的相互作用中得到印证的。

国家工业复兴法令于 1933 年 6 月 16 日颁布。第一款便是建立国家复兴总署,用以制定法规并监督其实施,目的在于促进公平竞争并由此达到全美工业的繁荣。[1]如以接受政府法规作为交换条件,一个产业组织便能免于依据当时的反托拉斯法对它可能进行的起诉。历史学家们至今还在争论国家复兴总署是否对帮助美国走出大萧条产生过效力。运用马克思主义方法的历史学家们认为,国家复兴总署对所有产业(包括美国电影业)帮助极大。正是借助于国家复兴总署，美国联邦政府才得以公开批准大公司的剥削行为。二十年代中期以来一直存在的"非正式的"同谋不见了,取而代之的是公开摆明的相互勾结和巧取豪夺。而这些行为都因为有国家复兴总署的法律为其撑腰而未受任何反托拉斯法规的威胁。[2]

就电影业来说,国家复兴总署曾作出担保:派拉蒙公司和福克斯公司几乎可以利用任何方法来度过大萧条。没有人会破产。当好莱坞巨头们看到其损失被减至最低限度时,他们才确信不会有人接管他们的经济地盘了。虽然国家复兴总署到 1935 年便告解散,但好莱坞大公司却在这两年中加强了它们的经济实力,也正因为如此,它们才能在以后的二十多年中占尽优势。从马克思主义观点看，国家复兴总署在其本职工作方面同联邦政府所实施的许多项目一样,似乎也是失败的。这一点丝毫不令人惊奇。实际上美国直到第二次世界大战开始时才走出大萧条。

国家复兴总署使美国电影业以及其他大型产业得以幸存。电影业甚至在经济下降时期呈现出一派繁荣景象。那时的电影业比《电影手册》的批评家们所描述的要强大得多。上述对国家复兴总署的个案研究暗示了更为深层的问题。例如,政府所扮演的不断变化的角色对特定影片产生过

---

[1] 其他条款包括劳动、允许雇员建立组织并与资方签订集体合同、取缔公司工会以及规定最长工作时限和最低工资限额。

[2] 伯纳德·贝卢希:《国家复兴总署的失败》(纽约:W.W.诺顿,1975); 埃利斯·W·霍利:《新政和垄断问题》(新泽西普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1966)。

影响吗?许多电影史学家的回答自然是肯定的。这种对电影业——以及一般经济史——的研究能够为电影批评家的分析提供一种重要的成分。总之，经济分析对于完整地理解激进的电影批评以及它的社会功能是非常必要的。[①]

6.2 工业分析

第二种方法是工业分析。这种方法只是对一组渴望获得最大利润的机构及企业组织(通常是公司)进行分析。一种工业实际上是一些相近企业机构的联合体。工业分析家只想了解一些经济变量而把社会学问题和意识形态问题留给别人去研究。这样做既有长处,也有短处。其长处是:工业分析为分析现代世界上公司的行为提供了一种有力的工具;其短处在于这种分析太局限于经济范畴了。

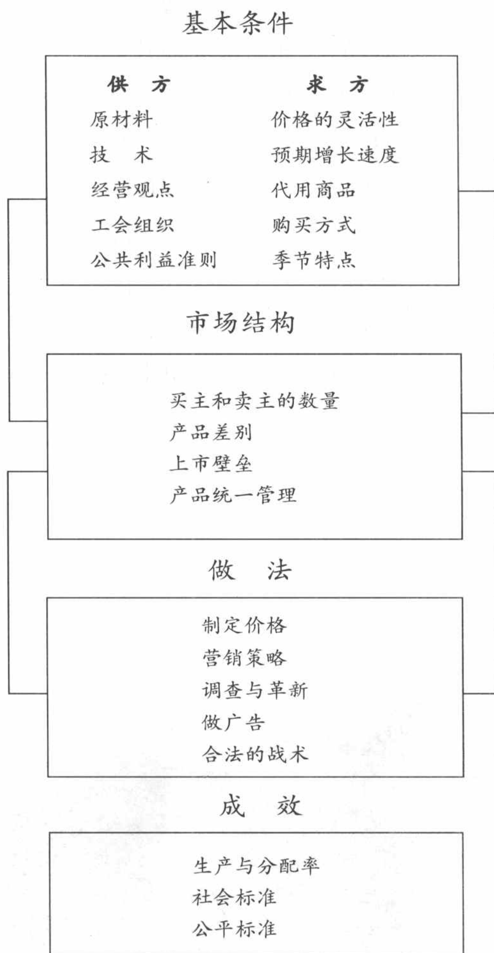
工业史学家是怎样着手分析一种工业的?下面的图表展现了一个非常有用的模型——结构、做法和成效。工业分析家从成效入手,试图从一种特定工业中确定社会所要求的那些品质。评判标准通常是对现有资本投入进行恰当有效的利用的愿望与成品得以合理分配的某种结合。很难准确描述一个社会实际所包含的价值。例如,没有几个美国人赞同说价值必定是自由无羁地进入电影的生产、发行和放映渠道的。只是在个别地方,高价值才会自由地进入电影媒介。其他人则认为,在特定情况下,某些方面的权利更为重要(比如,作出公正的判决或恰当地维护国家安全)。

工业分析家只用经济学术语来界定成效标准。他(她)不会告诉我们什么是最好的,而只是想让我们明确自己的目标和价值。例如,工业分析提醒我们,在目前的制度下,每当我们去看电影的时候,我们总是“投”自己所喜

① 这一论点的细节和支持性论据详见道格拉斯·戈梅里:《好莱坞、国家复兴总署和权力垄断问题》,载《大学电影协会季刊》,第31期(1979年春季号),第47—52页。

欢的影片的"票",这导致了通俗电影制作中大量的拍续集的现象。我们都很熟悉七十年代由《星球大战》引发的科幻片热。但这种模仿是进步吗?抑或这是对有限的拍片费的最佳利用?价值判断永远在历史中占有一席之地。无论对经济研究还是对其他研究来说都是如此。学者们既熟悉美国电影业的辩护士("好莱坞工业把人们想要的东西给了他们"),也熟悉那些诋毁好莱坞的人("几个公司就决定了观众将一遍又一遍地看同样的类型片")。我们应采取哪种立场呢?抑或有第三或第四种立场可以选择吗?读者在思考过去与现在的经济成效问题时,应首先把上述重要问题想透。

工业分析模型:结构、做法和成效[①]



在真空里是研究不了工业成效的。我们一定要了解公司实际上是怎样运转的,也就是说,它们是怎样在经济领域里活动的。做法就是可观察到的经济行为。例如,我们会问:电影公司是怎样为它们的产品或服务制定价格的?为什么1910年看一部电影只花10美分而到了七十年代末就要花5美元了呢?这种问题关心的只是做法而不去问公道或合理的价格到底应该是10美分还是5美元;至于价格是否公道或合理的问题则属

---

① 采自弗雷德里克·谢勒:《工业市场结构和经济成效》第2版(芝加哥:麦克纳利,1980),第4页。

于经济成效的范畴。

为阐明做法与成效之间的重要区别，我们先从围绕《崇山峻岭》(1941年发行的一部通俗强盗片）所反映出的四十年代美国的观影经济学中取一个例子来研究一番。到1941年为止，主要的好莱坞公司拥有美国最重要的影院并逐渐形成了一套具体的、可保证影院获得最大收入份额的定价常规(公司的做法)。这种制度集中反映在三个概念上:映轮、映区和轮空。由于《崇山峻岭》的主演是亨弗莱·鲍嘉和艾达·卢皮诺，许多人都情愿付最高票价(那时是1—1.25美元)在影片首轮上映时先睹为快。《崇山峻岭》于1941年1月25日在纽约市首次亮相。整个二三月，这部影片在美国最大的100座城市中的首轮影院里上映。每个城市的影院都相信它能吸引本地(映区)的大部分观众因而接受了对这部影片独占首轮地位的保证书。如果哪位观众愿意等几个月到第二轮上映时再去看《崇山峻岭》的话，他(她)只用花40—75美分就行了，而且无须额外掏钱便可以看到另一部第二轮上映的故事片。双片联映(一种定价方略，其本义是一次看两部影片)是第二次世界大战前全美国的共同策略。第一轮和第二轮之间的时期叫轮空。《崇山峻岭》在第二轮上映前“空”了两个月。1941年5月和6月这部影片在美国各城市进行第二轮放映。如果有人想花更少的钱在住家附近的小影院看第三轮或第四轮的话，他(她)就得等到1941年的秋天了。那时的票价是25美分。



6-3 鲍嘉在《崇山峻岭》(*High Sierra*, 1941)中饰演一名富有同情心的刚服完刑的犯人，他答应身染重病的昔日拍档在临终前再干最后一票。与他合作的艾达·卢皮诺是四十年代最好的女演员之一。

映轮、映区、轮空和双片联映等制度的施行迫使那些真正的影迷们不得不付出最高票价。一个影迷的狂热越小，他(她)情愿等的时间就越长，而且他(她)付出的钱也就越少。以上所述构成了电影业的做法的第一阶段。好莱坞各公司通过这

种定价及销售策略的映轮—映区—轮空制度为它们的院线保障了最大的收益。它们也用票价和时间限制了电影上映的途径,从而使独立于它们的控制之外的(低"轮"地位的)影院得不到它们想要的流行影片。那时就有人认为这种限制的成效太差。于是对此持批评态度的人们便开始敦促制定法律以反对某些做法。

那时他们也试图去改变结构,因为工业分析假定,公司的做法反倒要依赖于工业的结构(见前图)。一种工业的结构包括了该工业内部所有公司的数量和相应规模的分配。就电影业来说,工业的结构包括了生产、发行和放映等各个企业单位。

为了达到研究的目的,我们可以离析出三种市场结构:独家垄断、多家垄断和竞争。独家垄断是指一家企业把持市场。天然气、电力和公共电话业都是人们所熟悉的例子。与独家垄断相对的另一极是竞争。竞争是指许多小企业基本上出售的是同样产品的市场局面。二十世纪的美国,这样的例子是极为罕见的——也许只有小麦市场和土豆市场可以为例。多家垄断是几家企业(通常不到十家)共同支配市场的一种结构。七十年代,尽人皆知的例子有美国三大汽车制造商(通用汽车公司、克莱斯勒汽车公司和福特汽车公司)和三大电视广播网(哥伦比亚广播公司、美国广播公司和全国广播公司)。关于美国电影业的很多著作都是论述电影的多家垄断的。这种垄断由五大公司构成:派拉蒙、二十世纪福克斯、华纳兄弟、洛氏和(1955 年之前的)雷电华。这样一种结构被认为弊端极大。结果美国最高法院终于在 1948 年找碴把它们重新调理一番,这就是著名的美国政府对派拉蒙等公司的诉讼案。

前文所述范式的最后一级(见前图)表明,市场结构会反过来被投入的一方即供方的基本条件、求方的性质以及特定工业的产品所影响。在美国电影业的供应方面,基本结构包括拍片费用、拍摄条件、有才华的演员和技能出众的技术人员的工会组织、布景和摄影棚的效用以及新的技术革新。在需求方面,工业分析家将调查观众对票价和场地的变化以及对可能获得与电影相匹敌之地位的其他消闲活动的敏感程度。例如,电视的问世是怎样降低普通影院中对上映影片的需求的?大多数历史学家倾向于把普通影院里观众的减少看成是电视带来灾难性后果的证据。但怎样解释在电视普及美国

的同时汽车影院也迅速发展了呢?再者,我们应该怎样分析电视播映影片时的"观众量"呢?这样一些问题迫使我们对需求电影的原因进行研究,并且着重探讨营销、季节特点和购买方式等问题。

在迈克尔·科南特就美国政府对派拉蒙等公司的反托拉斯诉讼案(1948)所做的研究中,我们发现了一个工业经济学家分析政府意图改变美国电影业的结构、做法和成效的优秀范例。[①]三十年代末期,由于国家复兴总署不再工作,富兰克林·D·罗斯福总统的政府便开始对多家垄断进行攻击,意欲把美国从拖得够长的经济萧条中拽出来。电影业正是一个众目睽睽的诱人目标。1938 年,司法部就曾呼吁好莱坞多家垄断要努力实现"更好的"成效。科南特援引了两组统计数字来说明政府的反对意见:(1)美国故事片中仅有 5%出自独立制片人和非多家垄断的制片人;(2) 美国电影发行总收入的 94%为多家垄断的成员们获得。

科南特认为,多家垄断的权力来源在于它们拥有美国 100 座最大城市中的大部分首轮影院。看首轮影片的观众等于把钱直接送入派拉蒙等公司手中。由于多家垄断的成员们不断运用它们对生产、发行和放映的控制权树起难以逾越的上市壁垒,因而没人能打入市场与它们分享利润。所有那些因不合作而被归至第四、第五甚至第六轮地位的影院经理无不激烈(也是正确)地抱怨他们能享有的电影业的利益太有限了。另一些人则忧心忡忡:屈指可数的几个公司为千千万万个儿童提供娱乐究竟是不是件好事呢?八家公司的董事会理应决定一个国家的娱乐日程吗?(六十年代和七十年代也出现过针对三大电视广播网的同样指控。)

美国司法部在 1938 年就向这种顽固的多家垄断结构发出警告。十年后,美国最高法院裁定,好莱坞多家垄断成员必须把它们的影院卖掉——结构的改善。另外,八大公司必须废除它们专有的映轮—映区—轮空制度——做法的改善。十年后,科南特高屋建瓴地考察了这些判决在经济成效上的后果。他对最高法院的裁决的总评价是肯定的。他认为:

[①] 迈克尔·科南特:《电影业中的反托拉斯》(伯克利:加州大学出版社,1960)。

> 关于派拉蒙公司案的判决摧毁了把持全国电影业的联合体……影片流通中由大公司对首轮影院的垄断所制造的屏障被打破了。大部分二轮以下的影院可以更早地得到影片并从重重限制中解放出来了……[①]

他接着写到，一般公众从放映电影中获益的机会更多了；新的独立影院的老板和独立制片人可以进入电影业而无须面对难以逾越的上市壁垒了。

总之，迈克尔·科南特就美国联邦政府对美国电影业的反托拉斯诉讼案进行了一番研究并作了详尽的工业分析。他的著作提供了运用工业分析范式之权力的经典范例。几乎所有关于黄金时代的美国电影业的历史著作都可以溯源至科南特，一本接一本地重复着他对三四十年代好莱坞的权力与实践的描述。但工业分析的适用范围并不止于三十年代的多家垄断。结构、做法和成效这一框架为历史学家提供了一个他们赖以分析电影工业史问题的有力而精细的方法。如果我们非常了解三十年代以后的美国工业，我们自然就会问：这样一种强大的多家垄断是怎样建立起它的地位的呢？电影业是怎样从“西洋镜”的起源发展到“兴隆的二十年代的电影宫”的呢？电影业的结构和做法在二十世纪头二十年中是怎样变化的呢？我们将运用工业分析的经济理论来回答这些问题，从而对美国电影业的形成作出清晰、简要而合乎逻辑的解释。

6.3　个案研究：美国电影工业的形成

我们的研究以电影的诞生作为开始。电影在美国的第一次放映就是一次商业放映，那是在 1896 年的纽约市。正因为有了这种掏钱买视觉快感的交易，我们才有了建立一种工业的基础。那时电影工业的结构和做法与我们所知的三十年代好莱坞的运作方式颇为不同。竞争大行其道。在此，我们特别要将“竞争”作一界定：

---

① 迈克尔·科南特：《电影业中的反托拉斯》，第 218—219 页。

1.可替代的产品;

2.买方和卖方相对于整个市场来说是弱小的;

3.没有人为的约束;

4.资金的流动性。[1]

可替代的产品意指所有卖主提供的商品都非常相似。买主几乎没有理由要这个而不要那个。第二,每个买主和卖主与整个市场相比是很弱小的,因而影响不了市场的产品价格,或产品—商品的数量。所以,在卖主方面,如果一个制造商退出市场,那么在时价或在提供市场的产品总量上不会有什么重大变化。大多数消费者通常只与他们所购买的具体商品有关。作为个人,没有一个人能影响面包、肉食、牛奶、别针的价格。我们在此的主要观点是,竞争使任何一个买主或卖主以及差异极小的产品的出现都显得"微不足道"。

第三条标准意为没有任何人为的限制能够存在。价格对所有投入市场的产品(包括劳动)来说都是自由变动的,无论它们由于变化的供求条件而被投放何地。例如,并没有一种制定价格的法律,也没有一家卡特尔能决定价格。所有物资、劳务和资金的流动必定是按部就班的。没有什么障碍能阻挡住新的竞争者。出价最高的人定能吸引物资和劳务。上述四项标准为我们的工业史研究提供了一个顺理成章的出发点。有关竞争的具体概念建立了一个"规范"。参照这一规范,我们就能确切考察出竞争是怎样并且为什么衰败的。

在美国电影工业形成的最初几年,曾有一个相对自由的竞争状态。那时有许多小制片商,而他们中的很多人都以破产告终。只有三家公司(爱迪生、比沃格拉夫和维太格拉夫)最有名气。可浏览一下当时的记载,就会发现,许多公司都曾为宣传工作不遗余力。例如,在芝加哥,埃沙内、塞利格以及一些较小的公司相继开张。历史学家凯瑟琳·卡尔注意到:

> 有十几起……试图建立别开生面的电影公司的事,从马萨诸塞州伍斯特的普鲁坦什尔电影公司到梅里爱明星电影公司的西部分公司

---

[1] 这是一个被普遍接受的定义。参见理查德·H·莱夫特威奇:《价格制度和资金分配》(伊利诺斯州欣斯代尔:德莱顿出版公司,1970),第103—114页。

(该公司在1909—1911年期间曾把势力扩张到得克萨斯州圣安东尼奥市之外),还有日美电影公司(该公司为加利福尼亚的少数民族市场拍摄影片,直到1914年),以及宾夕法尼亚州威尔克斯巴勒的美国电影公司……[①]

历史学家按传统做法所选择的只是人们记得起来的生产过"伟大"影片并且(或者)生存下来的那些大公司。可经济史学家不能忘记那些既在美学上也在经济上失败的公司,虽然在那时,生产的必要条件似乎只是一架摄影机和买胶片的钱。

发行方面,许多小型康采恩很快建立起来,它们一般坐落于主要的都市区。的确,从这方面讲,电影并不是靠故事或明星而是靠立足之地招徕顾客的。到1904年,正式的批发机构——影片交易所出现了。所有证据都表明,利润之战是十分激烈的。我们也注意到,生产和发行起初常常被压缩于一个公司之中。直到1904年,这一直是一种作为规范的策略。例如,维太格拉夫、比沃格拉夫和塞利格公司全都为杂耍剧院提供全面服务,包括影片、放映机和放映员。

放映领域还包括许多把"电影儿"当作新奇玩意儿兜售的小型企业。镍币影院[②]的迅速兴起表明,进入电影业的放映领域是多么容易。许多传记记述了后来居上的电影大亨们当初是多么轻易地进入了放映业。华纳兄弟和阿道夫·朱克尔的经历便是放映业竞争原态的明证。他们进入这个工业角斗场时,各自的财产不过几千美元,而且没有任何门路关系或特殊训练。的确,镍币影院时期并没有人们一般认为的那么长,但所有证据都表明,直到1908年,只有"社会责任心"才会使一个人不变成电影放映商。对放映商来说,专利所引起的问题是微乎其微的。放映设备的价格也没使他们为难。例如,一台中档放映机用不了150美元就可以买到。甚至在杂耍剧院这一放映领地(在此营业的公司要大得多)也没有一家企业能有足够的力量对市场施

---

① 凯瑟琳·卡尔:《为普罗维登斯、威尔克斯巴勒、萨拉纳克湖和好莱坞欢呼》,见《美国电影遗产》(华盛顿特区:卫城丛书,1972),第104—106页。

② 门票一律5分钱的电影院。——译者

以超常的权力。

总之,只存在极少的对资金自由出入的人为限制。专利的控制(总是一家康采恩的事)在电影发展初期从未设置过一个难以逾越的障碍(爱迪生在1897年曾试图加强专利垄断并且确实在一个初级法院审理的案子中胜诉,但这件案子在六个月后便被推翻了)。当时的政府也从未以特别关税或其他税收的形式进行过任何干预。此外,资金流动得非常快。设备便宜,雇工也花不了几个钱。利润迅速积累,许多人摸门找路来爬这个致富的新梯子。极少数获得巨大成功的人一直受到传统历史学家的赞美。我们应该承认,一些人成功了,事业兴旺发达,而另一些人则一败涂地,退出了电影业。由于那时有很多小公司,因此历史学家作出这是一个研究起来特别困难的时期的判断并不令人惊讶。小本小业的洪流来而复去。但这的确是一个在"成效"意义上的理想时代,因为从那以后"打进"电影业再没有这么容易了:没有少数公司操纵一切,没有工会,没有政府制约,也没有要付高额薪金的明星或价格昂贵的成套设备。[1]

这个竞争的时代未持续到二十世纪第二个十年。1908年,十位最主要的制片商和设备制造商联合组成了电影专利公司(MPPC)。为什么要组织这样一个公司呢?因为作为一个卡特尔(对照一下欧佩克产油国组织),电影专利公司可以制定价格和产品数量,而且可以凭借它的经济规模和地位创造额外利润。进一步讲,作为多家垄断中的一员会想方设法保住其地位并阻挠竞争者进入市场。这就是说,卡特尔的成员们试图取消前文所述竞争定义中的第3和第4条。所有公司都想得到额外利润,同时也保住自己在多家垄断中的地位。然而,保住这个高位也要有本事才行。

电影专利公司运用一种经典策略来获得并保持其垄断地位,这就是专利共享和专利控制。只有经电影专利公司发予执照的企业才能生产"合法的"影片。伊斯曼·柯达同意只向电影专利公司所属企业或执照持有者提供

---

[1] 本杰明·B·汉普顿:《电影的历史》(纽约:科维奇·弗里德,1931),第3—63页;罗伯特·C·艾伦:《杂耍与电影1895—1915:对媒介间互动关系的研究》,第23—260页;威廉·M·西伯里:《公众与电影》(纽约:麦克米伦公司,1926),第8—15页。

胶片。最为重要的是，电影专利公司提出了三种特许权使用费：(1)为能生产放映机，一家企业必须为每架机器向电影专利公司支付 5 美元；(2)为使用这些放映机，放映商们必须每星期付 2 美元；(3)电影制片商必须为每英尺胶片付 0.5 美分。为实施这种收费制度并保持其稳定运行，这个专利托拉斯要对发行商“授以书面许可”。一个经过认可的发行商只能经营电影专利公司的影片，并把这些影片发送给有执照的放映商。电影专利公司的首脑们很早便意识到，对影片发行工作另行控制会使公司显得言必信行必果。就这样，在公司建立 12 个月后(1910 年)，这个专利托拉斯便组织起自己的发行线——美国第一个全国发行网。随着这个电影总公司的形成，当时差不多所有的发行商或是被网罗，或是被挤出电影业。总之，当初似乎没有人起来阻止一家事实上垄断全美市场的电影公司的建立。

然而，这个初具雏形的独家垄断还是失败了——而且我们得补充一句，它失败得非常快。为什么呢？一些历史学家坚持认为，这个卡特尔的成员们太贪婪了，他们很愚蠢地相互残杀，而不是致力于维护他们的共同利益。另一些分析家则指出，是“伟人”(通常指威廉·福克斯或环球公司的创建者卡尔·莱姆尔等人)与专利垄断英勇(有时是单枪匹马的)斗争导致了独家垄断的失败。但是，这些独立自主的人们的成功仅仅是因为他们有领导天才吗？我们将提出一些与“愚蠢”说和“伟大”说不同的因素。首先，正如我们前面谈过的，这个电影托拉斯的成员是在一场“强制的”婚礼中结合在一起的，这一结合在竞争时代结束后不久达到其美满的顶峰。有些成员死心塌地依附于电影专利公司的政策。而许多人，像西格蒙德·鲁宾，都在特定条条框框之下讨价还价，而且并不经常合作。大家似乎各有各的心病。例如，当供应杂耍剧院放映的胶片无法用于更长一些的故事片时，维太格拉夫公司就想获得更长的胶片，而又不愿改变一卷胶片一部影片或两卷胶片一部影片的旧制。

另外两个促成因素来自电影工业外部。1912 年，新就职的总统伍德罗·威尔逊一改他的前任威廉·霍华德·塔夫脱的旧辙，开始了一个托拉斯接连破产的时代。电影专利公司的律师们一致承认，反托拉斯的诉讼能成功地打破托拉斯独家垄断的大部分条条框框并禁止其实行。因此在 1912 年后，电影专利公司对那些破坏限制性协议的人采取制裁措施时便不再大事声张了。在

这种政治的和工业的新气候下，独立的发行商们就能够说服放映商上映他们的影片了。一个有力的武器从电影专利公司的武库里搬走了。进一步讲，发行商还是以前的发行商,但现在他们可以获得各种各样的影片。来自欧洲的影片也越来越多。例如,欧洲的制片商争先恐后地向美国的独立发行商供应影片。到 1914 年,专利托拉斯的日子屈指可数了。[1]

同一时期,另一些电影企业(以费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司,即后来的派拉蒙公司为代表)开创了一种更为灵活的方式来垄断美国电影业。这是一种精巧又很有根基的新战略，它给前文所述竞争定义的所有四个部分以猛烈的冲击。到 1921 年,以费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司为领袖的几家企业已庞大到能以生产有明星主演的长故事片(第 1 条定义被打破了)的优势控制近 50%的市场(第 2 条定义被打破了)。最后他们树起了上市壁垒并以首轮影院和创造明星的方式垄断了必要资金（第 3 和第 4 条定义被打破了)。简言之,美国电影业终于产生了一种包含三点内容的方法来获取并维护它的垄断地位:(1)把各家公司的产品区别开来;(2)首先控制全国进而控制国际的电影发行;(3) 通过占有国内为数不多的首轮影院来操纵电影放映。通过电影工业所有三个分支(生产、发行、放映)的内部变革,屈指可数的几家企业建立起了多家垄断的局面，他们的权力远比以前专利托拉斯成员们获得的权力大得多。完整的战略并非一个人在一天里想出来的;毋宁说，一旦获知一种革新成功，各公司便争先恐后地把它作为促进经营的工具加以引进。最后,费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司获得了大部分权力。这并非总是靠抢先一步，而是靠足够的精明来造就一个垄断制度并利用这一制度来榨取一切可能的超额利润。

从电影生产讲,新的多家垄断成员需要把他们的产品区别开来。靠走街串巷推销影片的时代一去不复返了。由于影片具有可供大事宣传的特点(包

---

[1]《美国政府对电影专利公司诉讼案》225F.800(E.D.Pa.,1915),案卷第 23—30、1067—1121、1567—1580、3160—3175 页;小拉尔夫·卡萨迪:《电影生产和发行领域中的垄断,1908—1915》,载《南加州司法评论》(1959 年夏季号),第 327—390 页;F.L.沃恩:《我们专利制度的经济学》(纽约:麦克米伦公司,1926),第 53—59、106—109 页;以及汉普顿:《电影的历史》,第 64—82 页。

括明星和特定的影片类型），每部影片便成了独一无二的产品。早期的制片商们（包括电影专利公司）还不知利用演员的叫座力，常常将演员的姓名秘而不宣。无论如何，电影公司慢慢开始利用明星制来使他们的产品多样化了。玛丽·璧克馥可以说是最著名的早期电影明星。她的影迷喜欢她，从而使她的薪水不断增加：



6-4 玛丽·璧克馥（Mary Pickford）是加拿大出生的好莱坞影星，有"美国甜心"的称号，同时也是联美公司的创办人之一。

第 1 梯级（1909 年）——每周 100 美元；

第 2 梯级（1915 年）——每周 2000 美元；

第 3 梯级（1916 年）——每周 7000 美元；

第 4 梯级（1917 年）——每周 15000 美元；

第 5 梯级（1919 年）——自己拥有公司：联美公司。

在她后两次加薪中，费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司情愿付给"小玛丽"如此巨酬是因为她的出演就是巨额票房收入的保证。用经济学术语讲，费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司是用明星以及专为明星编写的故事使自己的产品与其他公司的产品区别开来的。制片厂往往让明星签署专门的长期合同以使该演员不能为更高的薪金而投靠竞争对手。这种合法的诡计确保了重要资金不再流动，因而打破了竞争定义的第 4 条内容。通过对明星出演的广告宣传，一部影片就变成了一件独一无二的产品。这个明星越受欢迎，这部影片赚的钱也就越多。制片厂有条不紊地生产由明星主演的叫座故事片，在发行上精心部署广告大战，从而不断获得巨额利润。费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司名副其实[①]，为那些潜在的银幕帝后们圈出了一个合法的舞台。其他制片厂则试图通过更为廉价的制作或短片来考验人才，以此创造出该公司的明星。影迷们也许不知道他们将看到的是一件制片厂产品，他们会排几小时的队去

[①] 费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司（Famous Players Corporation），"Famous Players" 意为著名演员。——译者

看一部影片,只因它有玛丽·璧克馥或道格拉斯·范朋克主演。[①]

多家垄断新战略的第二部分则偏重于全国乃至世界范围的影片发行。经济学家长久以来一直认为,当发行工作达到一定限度时,每件单位产品的平均成本便会停止增长,然后持平并开始减少。现代经济学的奠基人亚当·斯密早在300多年前就指出了劳动的分工和专门化给成本计算带来的好处。例如,在电影发行中,我们可以通过广告、促销和服务等工作的分配和专业化来确定应保留的成本。那些大型康采恩就利用这些保留金来招募更受欢迎的明星。1916年,12个制片商和许多地区的发行商联合组成费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司。此后,没有几个竞争者能与费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司在成本效率方面相匹敌。上述保留金也有助于应付激烈竞争的紧急情况。对电影公司来说,那时唯一合乎逻辑的做法就是把它们的销售地盘扩张到全世界。影片的成本已经在握;来自世界范围的租金收益远远超过宣传和广告的费用以及为一系列分支机构分期偿付的款项。到1925年,美国电影业的出口产品已遍及全世界。

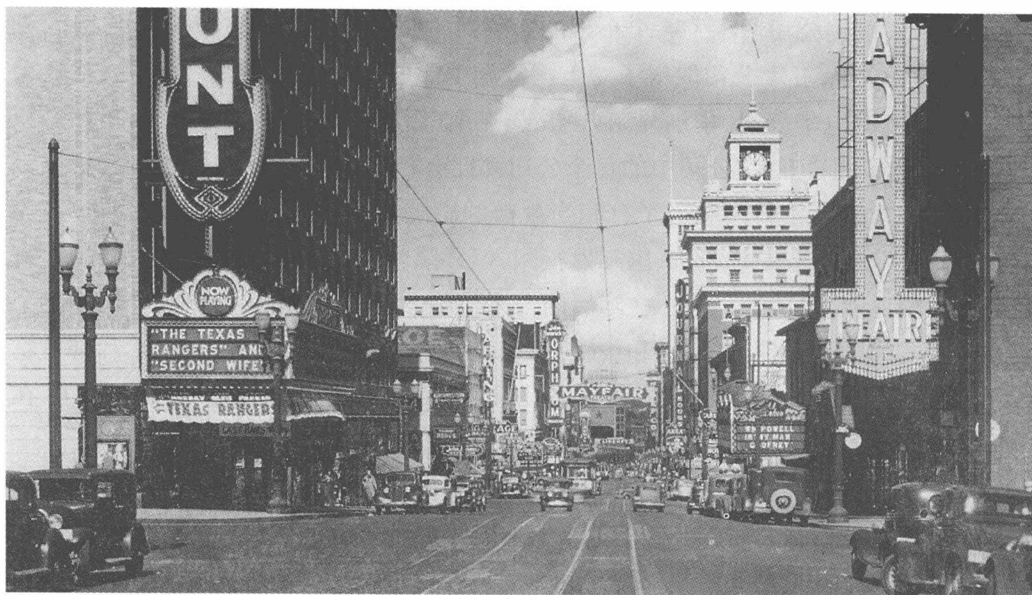
例如,对欧洲的影片出口收益占二十年代好莱坞故事片总收益的四分之一强。1925年,海外收益的三分之一来自英国的影院。在特定的市场中,好莱坞攫取了近95%的收益。法国的情况也基本相同。在这个国家,收益的四分之三强都流向好莱坞。甚至在有明显文化差异的日本,好莱坞也几乎与当地电影业平分秋色。[②]

最后一点,电影工业的成员们明白,在放映领域获得某种经济权力并不一定要拥有所有的放映渠道。主要的放映链促成了前文讨论过的那种限制性的映轮—映区—轮空体制的建立。放映链也进一步得到巩固。例如,到

---

① 美国联邦贸易委员会1923、1924、1925、1926、1927年度报告(华盛顿特区:USGPO,1924、1925、1926、1927和1928);蒂诺·巴里奥:《企业的明星:联美公司的建立》,载蒂诺·巴里奥编:《美国电影工业》(麦迪逊:威斯康星大学出版社,1976),第135—152页;以及汉普顿:《电影的历史》,第121—169页。

② 托马斯·古拜克:《好莱坞的国际市场》,载蒂诺·巴里奥编:《美国电影工业》,第387—394页;西德尼·R·肯特:《产品发行》,载约瑟夫·P·肯尼迪编:《电影的故事》(芝加哥:A.W.肖,1927),第203—210页;以及珍妮特·斯泰格和道格拉斯·戈梅里:《世界电影史:经济分析模型》,载《电影读本》,第4卷(1979年春季号),第35—44页。



6-5 1936年，坐落于洛杉矶百老汇街的派拉蒙影院（图左）。

1930年，刚刚改换名称的派拉蒙公司控制了近千家影院（那时美国有2万多家影院放映电影）。每天有200多万人走进派拉蒙的影院。电影公司只要拥有那些有利可图的影院——最先在较大城市地区上映热门影片——便能获得权力。[①]

十年代末和二十年代初，美国的许多电影公司都试图革新上述方法。1917年，一帮影院老板——他们知道在各自的共同体中他们控制了一些较好的首轮影院——联合建立了一家制片公司和一个号称第一国民影片公司（First National）的国际发行网。1919年还出现了另一种对抗方式。玛丽·璧克馥、道路拉斯·范朋克、查理·卓别林和著名导演D.W.格里菲斯创建了他们自己的公司——联美公司，就是想利用他们的"明星威力"来赚钱。二十年

---

① 放映领域变革的细节，请见本·M·霍尔：《最佳保留座位》（纽约：布拉姆霍尔出版社，1961）；道格拉斯·戈梅里：《电影垄断的发展：巴拉班与卡茨的个案》，载《广角》第3卷，第1期（1979），第54—63页；以及道格拉斯·戈梅里：《电影变成大生意：公共影院与联网战略》，载《电影季刊》第18卷，第2期（1979年春季号），第26—40页。

代,联美公司增添了一个小型的影院网。在经过许多的兼并和合并之后,到1930年,五家公司取得了对美国电影工业的支配权,这五家公司是:洛氏公司、雷电华公司、华纳兄弟公司、福克斯(后称二十世纪福克斯)公司和派拉蒙公司。"五大"公司中的每个公司都拥有若干个制片机构(在加利福尼亚)、一个国际发行网和一个有相当规模的影院网。另外三个较小的公司("三小")也拥有制片机构、国际发行网,但影院就少得多了。这"三小"公司是:哥伦比亚、联美和环球。在随后的二十年中,"五大"公司和"三小"公司控制了美国的电影生产、发行和放映。大部分由最知名影星主演的重要影片都是它们生产的。凭借它们的发行网,几乎所有的美国影片的收益都归了它们。在放映领域,"五大"公司把持着全国最营利影院的四分之三强。

在美国电影业转变成一个大顺大利的托拉斯的过程中,费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司以及它的七个盟友起了一种引领的作用。"五大"公司成功的地方也正是电影专利公司失败的地方。很容易就能进入电影业的日子一去不复返了。到处都是人为的限制。大公司串通一气防止竞争的出现。产品以各具特色的明星为标志,而这些明星是通过受合同约束的、非自愿地效力于一家制片公司的方式加以控制的。正是这种工业框架在1948年被美国最高法院判为弊病太大且失于公平。从结构上讲,电影工业是由为数极少的几家公司构成的,而这些公司的所作所为只会提醒所有那些认真的观察者:它们非常乐意充分地利用它们的多家垄断、垂直统一管理的地位。

6.4 结论

起初,许多小型企业组成了美国电影工业的结构。工业行为是竞争性的,几乎是穷凶极恶的。仅仅十年,多家垄断便建立起来了。最初是少数几家公司通过控制专利来谋求统治。这种努力归于失败。一个更为微妙的控制系统取而代之。第二次(也是成功的一次)多家垄断的冲击将(1)明星制、(2)全国(以至国际)发行和(3)映轮—映区—轮空的放映体制结合起来。在十年内,八家公司便构成了美国电影工业的市场结构,并且支配了它的做法。

以上对美国电影工业经济形态的简要讨论表明了工业分析的威力。这种范式能使我们了解美国电影工业是怎样从竞争状态转变到多家垄断结构的。明星确保每部故事片都能在高需求和低风险的情况下分别售出。国际发行产生了巨大的经济效益和巨额的成本保留金。拥有主要城市的首轮影院便掌握了放映领域的经济控制权。垄断时代一直延续到 1948 年,这段历史时期包括了好莱坞的黄金时代。

我们在发现工业分析的威力时,亦须承认它有一个重要缺陷。由于这种方法只是处理了社会经济研究的经济那“一半”,因而在许多历史学家看来,它所提供的视野太窄了。同样的原因也迫使我们的分析离开了美学问题。即使如此,一个马克思主义的历史学家也不会对本章运用的经济分析提出诘难的。因为这种分析可以被视为马克思主义分析的第一步。我们对于好莱坞如何通过成本优势和海外发行发展了它的权力集中制以及如何利用限制贸易的手段来维持多家垄断的分析也完全符合“发达的资本主义”的情形。重要的区别在于,在适当地运用知识的问题上的不同看法。马克思主义者会把这些特征看作是经济制度中的根本缺陷,只能用革命手段加以纠正。而工业分析则设想资本主义只需要较小的、不触动本质的变革来改善工业的成效,激烈的变革几乎是不必要的。

Chapter 7 社会电影史

SOCIAL FILM HISTORY



戏剧评论家沃尔特·伊顿在1909年写道：

> 当你想到仅是纽约市在一个星期天就有五十万人去看电影，而且其中大多数是儿童……你就不会以耸耸肩膀的轻蔑态度对这种罐装戏剧不加理睬了……1908年全年美国职业棒球赛的观众不过一千万人，而每天步入电影院的观众竟达四百万人……这是一个需加掌控的工业，一种人们应认真对待的影响力。[①]

甚至在电影第一次展示于观众面前时，它就已经是一种社会现象了。电影观众源源不断，记者、部长、改革家、社会科学家和历史学家对电影在千百万人心目中所占的独特地位的评论也一时未闲。当观众坐在位子上被栩栩如生但比生活更大的影像唬得目瞪口呆的时候，电影对所有这些观众都"做"了些什么呢？哈佛大学心理学家、最早一批电影美学论文的作者之一雨果·闵斯特堡在1910年警告说，电影具有破坏年轻人头脑中对邪恶思想的

[①] 沃尔特·普利查德·伊顿：《美国杂志》(1909年9月号)。引自罗伯特·E·戴维斯：《对创新的反应：关于新型大众媒介的流行论点研究》(纽约：阿尔诺出版公司，1976)，第15页。

“正常抵抗力”的力量。他写道:“不能忽视心理感染与破坏的可能性。”[1]另一些续用闵斯特堡富于启示性隐喻的人并非想把电影看成是一种社会传染病源，而是试图将电影看成是社会心理状态的症候系。电影的大众性（美国1941 年全年观众数量达二十八亿,而全国总人口才一亿三千二百万)使许多社会科学家和历史学家越来越确信，电影总是要反映特定时代中社会的欲望、需求、恐惧与抱负的。本章将表明共同构成社会电影史研究范围的几组问题,并思考在处理这些问题时运用过的一系列研究方法。这些方法曾既用于对美国电影史的一般考察,也用于最近的一些研究。

在《电影与社会》一书中,伊恩·贾维提供了四组要用电影社会学观点来思考的问题:

1.谁制作影片,为什么制作影片?

2.谁看电影,怎样看电影,为什么看电影?

3.什么让人看到了,怎样让人看到的,为什么让人看到?

4.影片是如何受人评价的,被谁评价的,为什么受到评价?[2]

就像第三章所表明的,对社会电影史的界说应该以过去时提出的社会问题作为开始:谁制作了影片、为什么制作这些影片等等贾维的问题揭示了电影的社会潜力,而这些问题向过去时态的转移则表明了社会学家和社会历史学家各自采用的不同的时间框架。我们首先要记住第一章所阐述的一个要点,既要注重适合于科学家(文中主要指社会科学家)的方法,又要考虑到适合于历史学家的方法。在某些类型的社会学研究中,研究者可以先提出一个假说,然后再建构一个试图证明这一假说的实验环境。而历史学家则是在严格划定的天地中进行自己的工作,不但历史资料不能作为一项历史研究的结果被“生产出来”,而且科学实验也不是向历史学家开放的研究之路。

---

[1] 雨果·闵斯特堡:《好手持家》(1910 年 4 月号)。引自罗伯特·E·戴维斯:《对创新的反应》, 第 184 页。亦参见雨果·闵斯特堡:《电影心理学研究》(纽约:多佛,1970),第 94 页。

[2] 伊恩·贾维:《电影与社会》(纽约:基础丛书,1970),第 14 页。

7.1　谁制作了影片，为什么制作这些影片：影片生产的社会史

第四章已讨论过与影片风格和含义有关的生产实践。影片自然是这些实践所产生的结果。由于某些原因，影片的制作也具有一种社会维度。影片制作者是社会成员。与其他人一样，他们也臣服于社会压力和规范。进而言之，所有的影片制作都发生于某种社会环境之中。特别是在美国，影片很少是个人的产品。它们通常代表了为制作影片而组织起来的一个集团（制片厂、公司、大学，或集体，或政府机构）的工作。这可以说是所有电影生产国的典型情况。[1]

每个电影制作实践都有一部社会史。好莱坞本身也为这类研究提供了一个合乎逻辑的焦点。好莱坞不仅以其制片厂制度为影片制作建立了一个可供广泛效法的模型，它还代表了为影片制作而建立的最复杂的社会组织。在对美国电影史的考察中，在"谁制作了美国影片，为什么制作它们"这一基本问题上，特别要提到三位作者及其定向于社会的三部著作：刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》、加思·乔伊特的《民主的艺术》和罗伯特·斯科拉的《电影造就的美国》。斯科拉揭示了理解"谁制作了这些影片"这一问题的出发点，即要认识到几乎所有最早的好莱坞电影巨头（尤其是阿道夫·朱克尔、杰西·拉斯基、马库斯·洛和卡尔·莱姆尔）都是第一或第二代犹太移民。他们不具有他们的观众以及美国其他文化机构和商业机构的领导人所共有的种族和宗教背景。[2]就像斯科拉一向认为的那样，"谁制作了影片"的社会史远远超出了对一些制片公司总裁作种族划分的范围。全面的好莱坞社会史至少应包括：（1）对制片公司组织结构的考察；（2）对人员聘用情况的考察；（3）对每个制片公司劳动分工情况的考察；（4）对影片生产过程中各种参

---

[1] 安德鲁·图德：《影像与影响》（纽约：圣马丁，1974），第 43 页。

[2] 罗伯特·斯科拉：《电影造就的美国》（纽约：兰登书屋，1976），第 6 页；刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》。



7–1 阿道夫·朱克尔(Adolph Zukor),好莱坞著名电影工业家、制片人。出生于匈牙利的犹太家庭,16岁时移民美国,1903年开始涉足电影工业,1936年创建派拉蒙公司。

与者所起作用的考察;(5)对明星制度的考察;(6)对与制片公司(好莱坞共同体)密切相关的社会语境的考察;(7)对针对好莱坞和电影工业的公共话语的考察。

正如人们所猜测的,这样一种范围广阔的好莱坞社会史也还只是一个设想,尽管有学者已经对这样一种电影史的某些成分进行过论述。大多数个别好莱坞制片公司的历史盲目充斥着史学中的“伟人”理论,只着重于制片公司总裁们(如米高梅公司的路易·B·梅耶和欧文·塔尔贝格、华纳兄弟公司的华纳兄弟,还有哥伦比亚公司的哈里·科恩)的个性。作者们被允许接近制片公司档案的程度也制约着这些著作,而那些档案也许会揭示既定时期一个制片公司的组织结构和决策形式。既没有“伟人”理论的观点又利用了制片公司文件的一个例外是蒂诺·贝利奥的《联美:明星建立的公司》一书。与其说它是D.W.格里菲斯、玛丽·璧克馥、道格拉斯·范朋克和查理·卓别林所建立的一个制片公司的社会史,不如说是这个制片公司的流水账。[①]

安德鲁·图德在《影像与影响》一书中表明,影片制作的社会学要将制片共同体的研究作为自己的出发点,因为这种共同体以其组织结构、等级制度、生产目的和疑难问题仿佛构成了一个有自己特色的社会。有两部著作多少已经采取了这一观点,它们是利奥·罗斯滕的《好莱坞:电影殖民地,电影制作者》和霍滕斯·鲍德梅克的《好莱坞:梦幻工厂》。鲍德梅克是位人类学家。她为其研究目的假设,好莱坞同拿瓦候印第安人社会或特罗布里恩德岛

① 博斯利·克劳瑟:《好莱坞的酋长》(纽约:霍尔特、莱因哈特和温斯顿,1960);查尔斯·海厄姆:《华纳兄弟公司》(纽约:查尔斯·斯克利布纳之子,1975);鲍勃·托马斯:《科恩王》(纽约:普特曼,1967);蒂诺·贝利奥:《联美:明星建立的公司》(麦迪逊:威斯康星大学出版社,1975)。

民一样，适于做人类学研究的课题。这两本书都提供了四十年代好莱坞生活的、令人感兴趣的“快照”闪现。[1]所有这些著作作为原料对电影史学家非常有用。他们可以使这些原料演变为关于影片生产中社会互动（social interaction）的更一般的理论。但它们的有用性显然是有限的。因为它们是以社会学（在有些情况下仅仅是以新闻报道）定向而不是以史学定向的。它们提供了一幅作为一个社会系统的好莱坞的某些方面的“现在时态”图景。但无论如何，这些研究在解释制片公司的组织结构是如何发展变化的时候多少还是有用的。还有一些研究利用制片活动的个案研究作为一种把握影片制作中各种社会因素的手段，其中较为突出的有莉莲·罗斯的《影片》、唐纳德·诺克斯的《魔幻工厂：米高梅公司是怎样制作〈一个美国人在巴黎〉的》和多尔·沙里的《一部影片的个案研究》。[2]

一直与作为社会的好莱坞概念密不可分的是“明星”现象——从雇员到畅销商品、从演员到偶像的奇妙转变。了解明星制度的历史发展不仅对制片厂制度的研究而且对电影与观众之关系的研究都是极其重要的。正如图德所指出的，“一个明星所饰演的相对固定的角色是吸引观众的核心因素。他（她）既是通过电影本身也是通过宣传机器创造出来的”。[3]在本章的个案研究中，我们将对明星现象作详细讨论。

7.2 谁看了电影，怎样看的，为什么去看：看电影的历史

用社会学术语讲，电影观众是一个“无结构的群体”。这就是说，与更为

---

[1] 利奥·罗斯滕：《好莱坞：电影殖民地，电影制作者》（纽约：哈考特·布雷斯，1941）；霍滕斯·鲍德梅克：《好莱坞：梦幻工厂》（波士顿：利特尔，布朗，1950）。

[2] 莉莲·罗斯：《影片》（纽约：莱因哈特，1952）；唐纳德·诺克斯：《魔幻工厂：米高梅公司是怎样制作〈一个美国人在巴黎〉的》（纽约：普雷格，1973）；多尔·沙里：《一部影片的个案研究》（纽约：兰登书屋，1950）。

[3] 图德：《影像与影响》，第 78 页。

形式化的社会群体(政党、宗教教派、大学生联谊会)不同,无结构的群体"没有社会组织,没有习俗与传统的体制,没有业已建立的一套规则或仪式,没有按照情感观点划分的组合体,没有地位—角色的结构,也没有大家认定的领袖"。[①]因而在任何社会学或历史学意义上讲,电影的"观众"的的确确只是研究者臆造出来的一个抽象概念。因为我们所指的"电影观众"这个无结构群体随着每次的观影体验正不断地被构成、被消解和被重构。没有发给电影观众参加者的成员证,也没有经过计算机处理的信徒名单和地址簿。过去八十年间美国电影的巨量观众(在 1930 年每个家庭平均每周去三次电影院)会使我们把电影观众和美国社会等量齐观了。要是我们所具备的关于整个美国社会的大量人口统计资料和社会学资料能以同样的有效性适用于观影大众的话,那可就太方便了。然而,就如第八章中所讲的那次地方电影展映表明的那样,看电影的方式在历史上是随着地域、社会阶级、收入、年龄和种族的不同而变化的。我们现在只是推定哪些人在电影史上某个时间、某个地点看过电影;对于国与国之间观影方式的历史变化,我们更是所知甚少。

与谁看过电影这一问题相关的是这些影片怎样被看的论题。在临街的、相当潮湿的镍币影院里的观影体验与电影宫提供的观影环境,以及与当代市郊购物中心了无生气的多厅影院的观影环境相比,自然有着很大差异。另外,也像第八章中巴拉班与卡茨研究项目所表明的那样,就二十年代的首轮影院而言,"去电影院"与"看一部片子"绝不是同义语。"去电影院"的体验涉及建筑及其装饰,一场精心设计的舞台演出、新闻片、加映短片,以及故事片。对于二十年代许多影院的主顾们来说,他们可能并不在乎演不演故事片。

最后,电影观众的历史一定要表明人们为什么去看电影。在回答这一问题时,一定要把看电影的历史与另一些消遣活动的历史一并考察。例如在五十年代,由于电视发展成商业性的大众娱乐媒介,因而观影方式也有所变化。看电影对许多人来说不再是一种习惯活动。它已成为一种并不频繁且更着意计划的外出活动。"去电影院"变成了"去看一部片子"。贾维认为,看电影的社会学提出的问题是人们为什么去电影院,而不去其他社会娱乐机构。

[①] 赫伯特·布卢姆勒:《集体行为》(载 A.M. Lee 编:《社会学原理新探》),引自贾维《电影与社会》,第 89 页。

电影院的社会魅力、社会优势和社会作用究竟是什么呢?

再重复一遍,社会学家在试图回答这些问题时有能够生造资料的优势。社会历史学家尽管没法做三十年代电影观众的民意调查,但他(她)还是能够利用在那个时代收集的社会学、统计学、市场情况和人口统计等诸种资料的。这类来源可以为历史学家提供用别的方法所无法获得的证据。但作为历史证据的这些资料,其品性须依赖于用以指导原始研究的精确性,亦须依赖于原始研究公开声称的意图以及历史学家针对这些资料所提出的问题。历史学家对于原始资料怎样收集、在哪儿收集、何时收集、为什么收集和被谁收集等问题越是了解,可能作为历史证据的这些资料就越有价值。简言之,通过考察特定时间、特定社会群体内出现的消遣活动,考察在报纸、回忆录、小说和那个时代收集的研究资料中关于看电影情况的同时期记录,历史学家可以间接地了解人们当时为什么去电影院。

7.3　什么让人看到了,怎样让人看到的,为什么让人看到:作为文化记录的电影的历史

电影作为大众娱乐媒介,其通俗性引起了电影史学家和社会史学家在观念上的一个转变:从把电影作为无与伦比的洞察力之源发展为把电影看成是民族的文化。回顾一下二十年代或三十年代,那时美国每星期的电影观众高达七千五百万人。人们把那个时期的电影看成是一个社会的价值与信仰的反映、美国文化的样板或了解民族精神的窗口。反对意见则认为,电影对观众来说是一种"逃避"手段。这种说法并不令人信服。即使我们假设电影起过逃避尘世苦难之工具的作用,我们也还须假设电影所代表的逃避是逃进某种东西。观众主动选择了"逃"进电影,而不是逃进别的娱乐形式或创作形式。进而言之,影片是社会的再现,尽管这种再现是间接的、隐晦的。这就是说,电影的影像和声音、主题与故事最终都是从它们的社会环境中派生出来的。在故事影片中,角色有着既定的仪表、姿态、情感、动机和面貌,这些无

不(至少是部分地)以一些社会角色为根据,并且基于对警察、工人、初涉世事的人、母亲或丈夫"应该"如何行事的一般概念。

上述问题(什么让人看到了,怎样让人看到的,为什么让人看到)是几十年来社会电影史研究中最常提及的。影片是怎样被作为一种社会—历史记录而加以利用的呢?本章的重点就是讨论迄今为止对这一论题的主要探索。将既定时间和地点的社会结构与这种结构在电影中的再现联系起来因而成为整个电影史研究领域所面临的最诱人但又最令人恼火的任务之一。

"形象"研究

好莱坞电影的虚构世界显然并不是由一个任意选来的当代社会的样品占据的。社会中的某些群体是以不均衡的频率出现的,而另一些群体的再现则是不充分的,甚至是完全缺席的。显而易见,不同的社会群体是用不同的方法再现于银幕的。特定时代的影片中,各种社会群体是怎样被描述的呢?对这一论题的考察已经形成了电影史中一个意义体(Significant body)的焦点。争议之处并不在于一部影片如何再现了一个特定的种族群体或人口统计学意义上的群体,而是在于:在众多影片中是否存在一种银幕形象的范型?假如银幕形象随时代而变化,那么这种变化是如何发生的?

莫莉·哈斯克尔在《从尊敬到强奸》一书中作了如下论断:美国电影起着维护"妇女是低劣的"这一弥天大谎并使之永久存在的作用。她把电影业叫作"美国梦幻机器的宣传队"。她认为,美国电影中的妇女形象包含了一个重要的两等分:女性人物常被描述成比她们的男性对手更富于机智、更聪慧、更有本事,但在影片叙事的结尾,她们却被迫屈服于男人或被男人所征服。哈斯克尔指出,这些"征服与献身的神话"的确必要,因为"在很大程度上讲,观众并无兴趣看到——好莱坞也无兴趣张扬——一个精明强干、野心勃勃的女人成为众望所归的英雄。一个在男性世界里能够奋然竞争并取得一定成功的女人会抛开情感的庄重性,而且她还会反对男性优越的观念。在哈斯克尔看来,银幕上的妇女形象以一种完全直截了当的方式反映出整个社会中占优势地位的男性对女性的态度。银幕上存在着女性角色的定型是因为

这种定型也存在于社会。[1]

电影化的定型反映着社会中定型化的态度。这种构想形成了考察美国电影中黑人形象的几本著作的基础。例如，詹姆斯·P·默里在《寻找形象：从汤姆叔叔到超级苍蝇的黑人电影》一书中认为，电影反映着“人们对自己与世界之关系的所思所想”。定型化的形象既影响也反映着公众对黑人的态度。许多论述黑人银幕形象的文献著作都表现出对这一问题的关注。默里指出，好莱坞影片对黑人的再现，其效果是要在黑人和白人中加强一种观念，即在美国社会中“真正重要的是白人而不是黑人”。[2]

大多数对电影中妇女和黑人的研究都强调对影片本身的分析。由于银幕形象被假定是占优势地位的社会规范的反映，因而再现中的变化就被归因于公众看法的变化。托马斯·克里普斯的《渐隐至黑》一书考察了 1896—1942 年间在美国电影中黑人再现形式的背后起作用的外部压力。克里普斯认为，“通俗艺术是深陷于价值和态度之中的一种表现”。但他并不把黑人的银幕形象看成是这些价值的自动反映。他进而考察了对形象生产的控制是怎样由非黑人（“好莱坞”工业）建立并维持的，各种控制力又是怎样与观众及其他群体的压力相适应的。他认为，在 1942 年以后的电影中，黑人形象有了显著改变。这并非由于公众看法发生了广泛变化，而是因为好莱坞终于开始屈服于民权组织的持久压力。[3]

电影怎样反映社会：克拉考尔与德国电影

所有对社会群体“形象”的研究提出了一个更大的问题：关于社会，电影都“说”了些什么？换言之，影片怎样才能称为文化制品？这一论题是所有以

---

[1] 莫莉·哈斯克尔：《从尊敬到强奸》（纽约：霍尔特、莱因哈特、温斯顿，1974）；另请参见玛乔里·罗森：《爆米花维纳斯》（纽约：科沃德、麦卡恩·盖根，1973）。

[2] 詹姆斯·P·默里：《寻找形象：从汤姆叔叔到超级苍蝇的黑人电影》（印第安纳，波利斯：博布斯—梅里尔，1973）；另见丹尼尔·利布：《从黑鬼到超级黑桃》（波士顿：米夫林，1975），以及爱德华·马普：《美国电影中的黑人：今天和昨天》（新泽西，梅萨城：稻草人俱乐部，1971）。

[3] 托马斯·克利普斯：《渐隐至黑》（纽约：牛津大学出版社，1977）。

某种方式提出“什么让人看到了,怎样让人看到的,为什么让人看到”这一问题的著作的基础,因而对它需要详加讨论。对于电影与社会之关系的有分量的史学论述是齐格弗里德·克拉考尔在1947年发表的著作《从卡里加里到希特勒》。克拉考尔的结论为世界电影史的许多研究找到了途径,他的方法也被看作是其他历史研究的基础。克拉考尔在《从卡里加里到希特勒》一书中分析了第一次世界大战到希特勒兴起之间的德国影片,他认为,电影提供了过去某个时期社会内部运作的精确反映。这一观念已成为许多书籍、论文以及学术文章或通俗文章的基础。[①]

克拉考尔的论点是“通过对德国电影的分析,可以揭示1918—1933年在德国占优势地位的深层心理倾向, 这种倾向影响了那个时期许多事件的进程。即使在后希特勒时代,也应对这种倾向加以重视”。按照克拉考尔的看法,一个国家的电影比其他艺术手段更能直接地“反映这个国家的心理”。这样说有两点理由。第一,电影是一种集体的而不是个人的事业。因而电影倾向于避免“对银幕素材做随意的处理”,同时也避免“个人特色”。第二,由于影片是为大众制作的,因此通俗电影的母题应被看成是正中下怀的“大众欲望”。换言之,电影生产的偏见效果通过影片制作的群体本性而被抑制。商品生产者永远以吸引尽可能多的观众为目的, 而观众的反馈与商品生产者都保证了对一个社会的“心理气候”的精确反映。

对克拉考尔来说,并不是所有的影片都同等程度地反映出国家的“内在生活”。尽管一个时代的最受欢迎的影片“尤其暗示出大众的欲望”,但一部获得最高票房价值的影片总会妨碍人们发现那些大量的、很少获得成功的影片中的重要“母题”。克拉考尔解释说:“这里讲的与其说是统计学意义上的电影的大众性,不如说是电影画面和叙事的母题的大众性。这些母题的不断重复使这些母题愈加显著,成为内驱力的外部凸现。”克拉考尔共考察了大约100部他认为包含上述母题的影片,而德国在1919—1933年间拍摄的影片则有1000多部。

---

① 齐格弗里德·克拉考尔:《从卡里加里到希特勒》,第5页。

克拉考尔指出,“电影在反映社会时所显示出的与其说是明确的教义,不如说是心理倾向——它们是一些延伸于意识维度之下的深层集体心理”。在《从卡里加里到希特勒》一书中,克拉考尔从年代顺序着手,剥析出一些重要的、周期性出现的母题——暴政与混乱之间的抉择、造反的无益、中产阶级男性的不成熟和软弱。这些母题包含在他所分析的叙事形式、场面调度、人物个性和影片结构之中。克拉考尔认为,这些母题是第一次世界大战之后一段时期社会—心理创伤的征兆,也是二十年代德国人民倾向于接受权威统治并将其作为唯一可行的解决国家问题的方式的无意识征兆。[①]

电影母题所反映的不仅是个别电影观众的心理状态,而且是整个社会的心理状态,就像“内在生活”、“心理气候”和“集体心理”这类术语所暗示的那样。克拉考尔持此看法的理由可以用三段论形式来陈述:

一、二十年代德国电影的观众主要是中产阶级;

二、中产阶级的价值和态度盛行于整个德国社会;

因此,

三、周期性出现的电影母题反映了整个国家的需求和恐惧。

尽管克拉考尔曾对整个德国社会作了概述,但他注重的仍是中产阶级以及电影母题的可能性:为了解资产阶级向希特勒投降并在某种程度上拥护希特勒提供线索。在克拉考尔看来,二十年代的德国电影是决定着中产阶级行为的“优越冲动”的外部投射。这种冲动使中产阶级耻于和反法西斯运动建立联系,虽然事实上它的实际利益与这个运动是一致的。对克拉考尔来说,电影成了某个时期一段“秘史”的证据。这种证据绝不能仅仅在可观察到的社会“事实”的基础上加以理解。

克拉考尔的方法、术语和模糊的理论立场都把他在《从卡里加里到希特勒》一书中的设想系于一个更大的运动。这一运动起始于二十年代德国的一种社会—历史分析。人们常用“法兰克福学派”来称呼它。它意指由一群知识分子(特别是马科斯·霍克海默、弗雷德里克·波洛克、西奥多·阿多诺、埃利希·弗罗姆、赫伯特·马尔库塞和利奥·洛温塔尔)建立的一种全面的社会理

[①] 克拉考尔在《从卡里加里到希特勒》一书的引言中概述了他的方法。

论。这个学派因其与1923年在法兰克福建立的社会研究所的联系而得名。尽管法兰克福学派成员在许多见解上存在分歧，但他们定向于马克思主义社会分析的做法是共同的，而且他们都注重弗洛伊德所昭示的个体与社会整体之间的关系。我们不久会看到,法兰克福学派试图整合马克思主义与弗洛伊德理论的做法预示了几十年后《银幕》和《电影手册》所做的同样工作。

虽然克拉考尔与这个研究所从未有过正式的交往，他与该所成员的后期著作也没有什么表面的联系(同克拉考尔一样,他们也在三十年代早期被迫移居国外),但是他的确影响了法兰克福学派所发展的"批判理论",同时也受到这种理论的影响。法兰克福学派既重视西方世界现代工业资本主义的一般社会效果,也关注这种效果在德国的特殊表现。第一次世界大战后，当德国迅速走向垄断资本主义的时候，工人阶级的处境在二十年代期间急剧恶化:失业增加,工资降低,二十年代初的通货膨胀使群众饱受困苦。然而,场地虽已为决定性的革命行动准备好了,革命却没有实现。经济状况和社会状况被维持下来;1933年，所有按照社会主义路线重建德国的希望都由于纳粹通过选举夺得政权而告破灭。流亡中的知识分子(克拉考尔亦在其列)、法兰克福学派群体对屈服于法西斯主义兴起而导致的结果——舆论被操纵、德国大多数人对反民主的军国主义统治的默许——都发表了自己的见解。

克拉考尔的一篇早期的社会学论文《论职员》(1929)是三十年代霍克海默和法兰克福群体的其他成员对资本主义和法西斯主义进行社会分析的主要背景材料。《论职员》是第一批认真研究在白领职员身上发生的现代工业实践之效果的著作之一。该文认为,二十年代德国工业对"科学"管理实践的引进导致了职员们的堕落。他们手中的大部分决定权被取消,很多原本是他们的任务现在由机器来完成。在很多情况下,白领职员的工作条件与蓝领工人的工作条件实际上已难以区分。克拉考尔问道,这些白领职员为什么坚持不与蓝领工人站在一边呢?为什么他们在三十年代初投票支持法西斯分子呢?

克拉考尔采访白领职员后发现，他们反对与无产阶级结盟是他们在生产过程中的地位所决定的;他们在心态上与普通工人相去甚远。他看到,白领职员死守着所剩无几的机会去实现对他们下属的领导权——即在工作地

点也在家里扮演“小主子”的角色。他们与“工人”之间的差别是心理上的，即使这些差别的经济基础和社会基础消失殆尽也仍会如此。克拉考尔在描述二十年代德国白领职员的心理状态时用了一个隐喻——“周期性心态”：“一会儿卑躬屈膝，一会儿粗暴践踏。”[1]

克拉考尔在第二次世界大战以后的著作《从卡里加里到希特勒》（1947）一书中扩展了他的上述观点。在本书里他间接汲取了霍克海默、弗罗姆和弗朗兹·诺伊曼这些“批判理论”的支持者所持的对魏玛社会的分析法。《从卡里加里到希特勒》一书的副标题是“德国电影的心理史”。克拉考尔在那些反映德国社会的影片中所看到的是一种普遍的心理疾病。他说：“德意志的灵魂被暴君统治和放纵本能的混乱这两种意象交替缠绕。它承受着厄运的威胁，并像影片《诺斯费拉图》（茂瑙于 1922 年导演的一部关于吸血鬼故事的影片）中的幽灵船一样被抛进黑暗的空间。”克拉考尔争辩说，存在于电影中的母题不仅映现出大众的心态，事实上它们也预示了德国社会所发生的事件：“一切都好像刚刚在银幕上发生过，最后厄运的黑暗前兆无不应验。”[2]

克拉考尔的德国移民身份赋予他一种挑战的热情，正是这种热情激励着他的工作。就看过克拉考尔论述过的影片的人来说，没有多少人被影片稀奇古怪的叙事和鬼影幢幢的影像所打动。然而，《从卡里加里到希特勒》毕竟把电影提高到一个新的重要层面：将其作为历史的记录。这部著作还表明，电影是有可能成为严肃的学术研究对象的。但从法兰克福学派的社会分析传统的语境来看，《从卡里加里到希特勒》并未表明对理论背景的关注，同样，它也没有表现出对“批判理论”的主流著作的关心。

为建立经济、社会和心理学领域赖以相互联系的机制，法兰克福学派不懈地苦思、改写并互相争论弗洛伊德及其阐释者的精神分析理论。他们也深入思考精神分析与马克思主义的关系。用霍克海默的话讲，“批判理论”承

[1] 菲尔·斯莱特：《法兰克福学派的起源和意义：一种马克思主义的透视》（伦敦：劳特利奇和基根·保罗，1977），第 23—25 页。关于法兰克福学派的研究项目请参见戴维·赫尔德：《批判理论导引》（伯克利：加州大学出版社，1980）。

[2] 克拉考尔：《从卡里加里到希特勒》，第 272 页。

认,社会是被个人转译为"无意识语言"的;它也承认,对这种转译的过程需要加以具体说明。在《从卡里加里到希特勒》一书中,电影反映"集体意向"、"内在冲动"和"心理气候"这样一种观念在任何既定的心理学理论中都是一个未经测定的、没有基础条件的前提。虽然克拉考尔有时也使用电影是梦这一隐喻,但他却小心回避着弗洛伊德的术语。诸如"集体意向"、"德意志灵魂"这些短语尽管带有荣格的意味,但尚未发现它们与荣格的原型说或种族无意识理论有任何联系。

克拉考尔对后来社会电影史研究的影响与其说是方法上的,不如说是灵感上的。有两部与克拉考尔传统最为密切的著作,一部比克拉考尔更少强调精神分析理论,而另一部则把克拉考尔仅仅作为否定例证加以引用。安德鲁·伯格曼直言不讳地将他的著作《我们很有钱》置于《从卡里加里到希特勒》的传统之中,同时他也责备了克拉考尔的"没有根据的荣格式前提"。伯格曼并没有提出另一种理论来解释电影的社会心理学,而是完全回避了这一论题,因为他坚持认为:

> 不可能确切地讲在电影到大众思想之间可以划一条直线。"大众思想"太私有、太多样、太易受地域差异影响了。只有在对电影史的认识过程中才会发现研究特定时期各种张力和假说的丰富源泉。[1]

他说,电影是"神话",是"失落之物和欲望之物"的再现。然而,这些明显含有心理学成分的阐述也并不比克拉考尔的说法更准确。

保罗·莫纳科的著作是《电影与社会》。他在对二十年代德国与法国电影的研究中强调电影史的心理学方面。他说,"电影是在间接的象征中发现自己与社会的关系的。洞察个人潜在注意点的最丰富的源泉就是梦。而电影最显著的特性之一就是它与梦的亲缘关系"。从弗洛伊德的梦的理论出发,莫纳科试图说明,德法两国最受欢迎的影片揭示出两国"群体心理"之间的差异。直到《电影与社会》的最后一页,莫纳科才直接与克拉考尔对抗,并将其著作作为一个否定例证:

[1] 安德鲁·伯格曼:《我们很有钱》(纽约:纽约大学出版社,1970),第 11—17 页。

本研究并不想落入它的先驱者——克拉考尔及其《从卡里加里到希特勒》——的错误之中。克拉考尔提出了一个令人感兴趣的关于魏玛电影的说明,这是通过事后的认识对电影之外的事阅悉过多导致的结果。它以对希特勒德国的感性认识开始(不幸的是,它并不很深刻),继而试图把大量的电影主题缝合在一起并发现它们全都指向希特勒在 1933 年的登位掌权。[①]

经验主义者对克拉考尔的批评

克拉考尔与法兰克福学派都不相信经验主义的方法。他们认为,对"事实"的量化分析只会产生容易计量的那部分社会现实的肤浅阐释。因而克拉考尔主张,他的研究对象是一组母题,而不仅仅是大多数通俗影片的情节。对克拉考尔和批判理论来说,艺术构成了一种"发生于社会之中的若干过程的符码语言"。这种语言须由分析者译解出来而不可能简缩为一组统计数字。然而,克拉考尔对于确定哪些影片含有这些"画面的和叙事的母题"以及什么东西使得这些母题"不断重复"的含混标准与他关于这些母题渗透于各种水平的影片之中的空洞主张都使他的著作留下了方法论问题的空隙。尤其在经验主义历史学家和社会学家看来更是如此。一些批评家对克拉考尔的方法大加责难,并以此抨击由之而来的历史推论法(即认为事件 B 在事件 A 后发生所以事件 B 就是事件 A 的结果的观念)的谬误。[②]克拉考尔是在第二次世界大战之后及希特勒给德国社会带来破坏之后写作的,他从结果回溯至假定的原因,从希特勒兴起并在 1933 年掌权这一历史事实推论他成功的原因是德国人民默许独裁政治的心理趋向。因此,希特勒上台前那个时期德国电影中某些复现的母题似乎就是大众心理疾病的反映,就是造成后来那些历史事件的先期原因。历史学家威廉·艾德洛特会争辩说,所有历史的概括就其本性而论都是量的概括。像"典型的"、"代表的"、"广泛的"和"复现

---

① 保罗·莫纳科:《电影与社会》(纽约:埃尔塞维尔,1976),第 1—19、160 页。

② 戴维·H·费舍尔:《历史学家的谬误》,第 116 页。

的”(克拉考尔惯用的概括词)这类术语都是一些量的陈述,无论有无具体的数字来支持它们。作为二十年代工作于德国的一个社会研究者,克拉考尔能够很方便地考察德国的影片产量,但艾德洛特仍会指出,即使是最善意的学者也会从大量的资料中汲取有利于他们所持假说的那些例证。[①]

经验主义的替代物:内容分析

经验主义用以替代克拉考尔评估电影与社会之关系的方法的东西是内容分析。内容分析引借于大众传媒研究,它是根据一个特定信源发出的一系列信息对这个信源的若干观察不到的方面作量的推论的方法。由此而言,信息就是影片,信源就是社会,或至少是构成电影观众的那部分社会。信息(影片)可以看作是花钱看这些影片的观众的心理和情绪的表现。内容分析者考察这些信息(影片),以期了解过去某个时期的“民族情绪”或“公众情感”。

假设影片信息之源即电影观众的理论根据是:在资本主义国家,制片人急欲从发行的每部影片中赚取尽可能多的钱。因此,影片是为尽可能宽广的观众面制作的。事实上,观众是用他们投入票房的钱来表示他们对各类影片的喜好的。确实受大众欢迎的情节、人物、布景、主题、演员会反复应用于后来拍摄的影片之中,不受欢迎的则在银幕上销声匿迹。按照这一逻辑,受大众欢迎的娱乐片与其说是个人艺术表现的结果或制片人操纵的结果,不如说是社会赖以进行内部交流的媒介。

内容分析者首先界定研究所涉及的文本——在此是影片——的类别(对象总体),然后在这些文本中选出一个样品加以分析。实际上,确定哪些影片接受检验部分地取决于分析者对影片反映社会这一观念的相信程度和相信的方式。如果假设众多影片都同等程度地反映社会,那么,典型取样就成了很随便的事(对象总体中的每部影片都有同等机会被包括在所取样品之中)。从另一方面讲,如果分析者认为,一些受大众欢迎的影片比其他影片

① 威廉·艾德洛特:《史学的计量化》(载《美国历史评论》,第71卷,1966年4月号),第805页。该文与另一些艾德洛特的史学论文一起收于《史学的计量化》(马萨诸塞,雷丁:艾迪生—韦斯利,1971)一书。

更能反映社会,那么典型取样就会仅限于票房收入高的影片。

被典型取样的影片一旦经过检验，就会简化为资料——通常是可以定量的资料。在从事这一工作时,分析者对信仰、态度和规范实际上如何反映于一部影片之中这一问题一定会持有某种观念。换言之,一部影片对其所产生的文化到底说了些什么,并且是怎样说的呢？克拉考尔、伯格曼和莫纳科都会争辩说,影片是社会的恐惧、热望和偏见的间接表现。他们认为,影片像梦一样用伪装的方式来处理有潜在威胁的关注点。用社会科学术语来说,他们检验了影片的潜在内容——那些处于文本表面之下的可能产生含义的层面,这不是文本外延的范围,而是文本内涵的所在。无论如何,大多数内容分析者都着重于文本内容的显在层面:它的字面含义即表面含义。以故事片为例,显在内容通常包括人物的社会经济地位、他们的划分明确的情感、情节的发展、布景和外在主题。

内容分析者把影片内容限于显在层面有两个原因。内容分析者出于坚持科学方法的信条,想把资料的阐释作为一个“客观的”过程,并想消除可能存在的主观的(因而是具有个性的)读解。《卡里加里博士》讲的是“关于”德国社会在暴政和混乱之间的悲剧性选择——这一提法本身就是一个有争议的主观阐释;另一方面,影片中有精神病医生、小公务员、梦游症患者,而且故事发生于精神病院、集市和一个德国城市——这样的统计几乎所有读者都会认为是足够客观了。另外,大多数内容分析者往往主张,资料一定要做量的分析,而且只有那些能计数的内容单元才可算在资料之内。克拉考尔认为,可以统计的母题的普遍性不应该是唯一的分析标准,但内容分析者则会坚持说,那才是唯一可检验的因而是有效的标准。

在美国,对影片内容进行定量分析的传统开始于三十年代。当时,这种分析是佩恩基金会资助的一项庞大计划的一部分，目的在于评估电影对观众的信仰和品行所产生的效果。这一时期最能称得上“科学的”内容分析要数多萝西·B·琼斯在1942年为军事情报局所写的《影片内容的定量分析》一文。琼斯考察了自1941年4月到1942年2月之间发行的100部好莱坞故事片,用以确定主要角色的人口统计特征(年龄、经济阶级、婚姻状况)、这些

角色的“欲求”以及这些欲求是怎样被满足的或被否定的。例如,她发现:大多数角色首先期望的是浪漫的爱情(占68.1%);另外,影片把理想的婚姻当作是角色的最主要的事情。她研究的那些影片很少描写男女主角婚姻礼仪之外的生活。琼斯也很小心地提示,对内容的定量分析仅可处理影片内容的某些方面,即那些可以计数的表层方面。她还承认,观影体验潜在的重要方面是不能如此僵硬地定量的。[①]

琼斯有关内容定量分析之局限的警告引起了一场更普遍的、涉及是否把影片看成是社会信仰和社会价值的反映或指征的论战。在谈到文学与社会现实之关系时,沃尔夫冈·伊塞尔认为,批评家(在这里是历史学家)坚持虚构与“真实生活”的区别,而读者就没把这一区别当回事。作为读者,我们会与日常生活中的人、意念、情境和事件发生关系,但我们却不会以同样方式与虚构叙事中的角色、意念、情境和事件发生关系。依靠这一内在的“虚假性”,虚构叙事在自身与真实世界之间创造了一个距离——它形成了我们看小说或看电影时所体验的审美快感的基础。在阅读过程中,我们就像接受小说的世界接受真实的世界,但在平常情况下,我们就不会错把小说的世界当作是真实的世界。

进一步讲,一个虚构文本并不表明价值和信仰可以从读者的体验世界原封不动地转移到文本的体验世界。虚构文本从建立于既定文化的各种各样的情境、价值、信仰和规范中进行选择,然后把所选择的各个方面结合起来,而结合的方式使它们看上去好像是相互联系的。在上述过程中,文本歪曲了来自日常语境的那些价值和成规,把它们从日常的应用中剥离出来。伊塞尔说,虚构语言“把它所选择的成规非现实化了”,在此过程中,虚构语言也使我们注意到那些我们原以为它们理应如此的成规。因此,假设一部影片或小说所展示的价值以某种直接的方式相应于这些价值在其“真实”语境中

---

① 多萝西·B·琼斯:《影片内容的定量分析》(载《舆论季刊》,第16期,1942),第411—428页。另见埃德加·戴尔《影片分析》(纽约:麦克米伦,1935)。还有一部著作试图把影片显在内容的定量分析方法嫁接到可以用来解释该内容的心理学理论上,这就是玛莎·沃尔芬斯坦和内森·雷兹的《电影心理学研究》(伊利诺斯州,格伦科:自由出版社,1950)。

的作用,那是十分危险的。[1]影片当然是文化记录,但它们记录的是读者、虚构文本、作者和文化之间的复杂关系。

观影心理学

理解影像与观者之间的关系,无论对于克拉考尔来说,还是对于与他颇有瓜葛的法兰克福学派社会研究传统来说,都是一个很棘手的课题。到了七十年代,这一课题重又进入社会电影史的论争。很多当代电影理论,特别是源于英法的电影理论,一直关注影像—观者交流的本性。比如符号学、马克思主义与精神分析都试图解释——用贾维的话讲——"什么让人看到了,怎样让人看到的和为什么让人看到"。1973—1982年《银幕》杂志曾专门致力于这一问题的讨论。然而,对于电影的社会心理学是怎样被当代电影理论家论述的这一问题似乎仍需进行一番简短的考察,仅以指出首先由克拉考尔提出的这一论题现在仍然排在电影研究日程表的前列位置上。

法国精神分析学家雅克·拉康的著作极大地影响了十几年来人们理解观影状态的意图。从本书第一章所谈到的结构语言学的发展来看,拉康尤其关注语言的作用。在此,语言是指有结构的符号再现系统的最广泛意义上的语言。这种语言有着自己的个性发展。拉康所采取的是一种极端的约定论立场。他认为,在语言之外不存在思维,不存在对我们自己的认识,也不存在对我们周围的世界的认识。实际上是语言进行着对现实的再生产。对拉康来说,成为一个独立的个体就等于陷入一个先在的符号网络(符号界),即被相似与差异系统中的社会和语言确定位置。我们是按照社会关系和语言关系被界定的,比如说"某某之子"、"我"、"玛丽·史密斯"等等。婴儿的唯一选择就是归顺于羁绊并界定他(她)的社会和语言之网。

在拉康著作中,对将个人建构为社会秩序中的"主体"时语言与社会所起的重要作用的关注胜于弗洛伊德对幼儿性心理发展、特别是对儿童必须解决俄狄浦斯情结的强调。拉康认为,婴儿在进入语言之前就将周围的世界看作是属于(或就是)自我的伸延部分。拉康将这种一体化的关系称为想象

[1] 沃尔夫冈·伊塞尔:《阅读行为》,第61页。

的关系。婴儿是其控制并拥有的无差异世界的中心。这是一个围绕着婴儿的营养与照顾之源——母亲——的世界。随着从想象界到符号界的运动,婴儿成为一个不完整的主体并且永远失去了“拥有”母亲的可能性。只有借助于符号之物,婴儿才能成为一个有别于他人的人。这一点就像第二十二条军规。[①]在性上占有母亲的原始欲望和作为不完满之必然结果的缺乏并不会随着婴儿进入社会而消失。相反,这种欲望和缺乏遗留下来,成为无意识的成分。它们被压抑着,但也通过语言的伪装表达出来。[②]

由此而言,影片就成了被移位的无意识语言表达的载体。在接受拉康学说的电影理论家看来,影片并非供分析者读解的孤立文本,因为这些文本本身就可能包含着无意识的想象。观影行为进而被看作是对电影如何把观者“建构”为主体的一种图解。

把拉康理论运用于影片分析的重要著作是柯林·迈凯布在 1976 年发表于《银幕》杂志上的《理论与电影:现实主义原则和快乐原则》一文。[③]迈凯布是以拉康的如下观点开始论述的:“作为说话主体,我们不停地在符号界和想象界之间摇摆——不停地想象把某种充分的含义赋予自己说出的词句,又会不断惊异地发现这些言词是由我们控制不了的关系所决定的。”迈凯布发现,这种在想象界(天生的自恋概念,认为是我们建构的这个世界并赋予它以含义)和符号界(痛苦地意识到这个世界是独立于我们的意识而存在的)之间的摇摆曾表现于古典好莱坞叙事影片的风格之中。迈凯布认为,可以把好莱坞影片的主导视觉模式称作想象的,因为它把观者定位于一个全知全识的点。

好莱坞风格为我们显示出所有我们需要的和想知道的东西:影片中的世界是为使我们能从一个“全知”视点看到它而安排的。这种想象性观影方式与迈凯布称作的“所见”(the look)相互交替。“所见”是指从影片中一个人

[①] 指那种兜了一圈又回到原地的悖论:婴儿成为主体必须借助于符号之物(比如语言),但当他进入符号界(语言)时,他又不可能成为一个完整的主体。——译者

[②] 亚尼卡·勒迈尔:《拉康》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1977)。约翰·P·米勒和威廉·J·理查森:《拉康和语言》(纽约:国际大学出版社,1982),第 6 页。

[③] 柯林·迈凯布:《理论与电影:现实主义原则和快乐原则》,载《银幕》,第 17 卷(1976 年秋季号),第 7—27 页。(中译文载《世界电影》,1989 年第 1 期。)

物的视点拍下的画面。“所见”威胁着全知观影方式的优势。它提醒我们,“我们正在看的客体提供了一个位置。在这个位置上,我们也会被人看”。我们的位置被其他人的盯视所揭示。所见标示出我们作为观者的意义——我们处于看的网络之中。这一网络是为我们建构的,而不是由我们建构的。在这个意义上讲,所见是符号性的。正是在与一个角色的所见认同时,我们放弃了“总览”片中世界的位置。然而,好莱坞电影的成规总是要使所见从属于全知视点。我们会冒放弃令我们志得意满的视觉位置的风险,正是因为我们知道自己还会重莅此位的。就像一个婴儿玩游戏把拴在绳子一头的玩具不停地抛出又拉回一样,把玩具抛出我们也会快乐,因为我们知道我们还会把它拽回来。



7-2《美国风情画》(*American Graffiti*,1973)是乔治·卢卡斯带有自传色彩的一部影片,除了阐释毕业与成长的主题外,也是战后出生的一代人在六十年代的青春记忆,他们飙车、泡妞、听摇滚乐,并憧憬着远走他方。

迈凯布随后运用想象视点、符号视点和所见这些术语分析了影片《美国风情画》。穿T恤衫姑娘的视线引入了所见,因而分裂了我们的观影视点。为了使我们和所见的承受者(科特·亨德森,理查德·德莱孚斯所饰演的角色)重新回到想象界——

> 我们一定要找到一个父亲。这是个能带来原始同一性的形象和能否定各种看之间可能产生的相互作用的权力。科特所经历的正是这一寻找过程。他先碰上中学教师,然后是“法老们”,再后来遇到狼人杰克。这些都意味着他在寻找一个能肯定他的同一性并排除差异可能性的父亲——他会重新把视点强加在所见之上。

就像迈凯布承认的,这种对电影视像的心理学性质的拉康式阐释似乎与从社会维度讨论电影大相径庭。然而他在这篇论文的末尾指出,由于观者与影片之间有一种想象的一致,因而好莱坞电影把观者拖离开了“矛

盾域”。在此,迈凯布把拉康关于想象界和符号界之间的矛盾概念与马克思主义关于意识形态是对资本主义文化中的一些基本矛盾加以掩盖或移置的一种过程的观点联系起来。就像好莱坞电影风格掩饰我们的视点权力的内在分裂一样，好莱坞电影中的某些社会矛盾也同样被掩饰了。以《美国风情画》为例,从观者那里小心离析开的矛盾就是越战和美国社会产生的矛盾。按越战以后我们的立场讲,我们会把《美国风情画》中的美国回忆成处于一个天真无辜时代的美国。天真的消逝在影片中并未表现为六十年代早期的外部力量(战争)强加于小镇生活的结果,而是表现为“长大成人”的结果。

> 陶德长大后被送往越南，死于安禄，而这不过是人类循环圈的一部分,可以说在越战之后,观者的位置并未改变(尽管有些不同),也就是说,仍旧是想象界的位置。越战问题被压抑、掩盖过去了。

对拉康学说的上述讨论以及把拉康理论应用于电影研究均欠妥当。不可能在此概括 1976 年以来人们对这一探讨提出的许多反对意见和见解。但有一点需提请大家注意：这条研究路线的冲击力在于它指出了电影的功能是以一种伪装的形式表达我们在受意识控制时无法讲清的东西。进一步讲,观影行为是我们与社会交流的更一般方式的象征，而我们在婴儿期就已陷入这个社会了。弗洛伊德心理学往往被人们习惯地用来解释我们直接的生活体验怎样归属于无意识并且怎样通过语言和艺术部分地和间接地表达出来，而马克思主义则被人们用来从占统治地位的意识形态及其伪装的和移位的表达方式的角度解释社会矛盾的压迫作用。

到目前为止,像柯林·迈凯布、史蒂文·希思、劳拉·穆尔维这类理论家,一直注重精神分析与电影的一般关系,而他们的大部分著作都是反历史的(也许有必要如此)。例如,恐怕很难说自弗洛伊德时代以来,人类本性发生了什么有意义的改变。对上述问题的研究定位也许正发生着变化,这是史蒂文·希思在他最近的著作《电影问题》中一篇带有结论性的论文里暗示出来的。希思主张,对电影的精神分析阐释的“主要失误”在于它的反历史性

质。对精神分析能历史化到何种程度并且这种历史化将怎样完成，我们拭目以待。[①]

7.4　人们对电影说了些什么，谁说的？为什么目的说的？

贾维关于电影社会学的第四个问题已经被改变并被扩展了。这是出于对下述事实的考虑：影片不仅仅是给批评家和影评人评价用的，它们也是广阔的话语研究领域中的科目。比如在二十年代，好莱坞是美国第三个最重要的新闻来源（排在纽约和华盛顿之后）。从《电影院的默顿》到《最后的大亨》，人们为这块电影殖民地写了不下100部小说。美国电影业曾经是许多次国会调查的起因。从《一个国家的诞生》到《深喉》，电影引起过激烈的争论、公众游行和骚乱，也曾招致说教和社论。对历史学家来说，了解特定时代的电影的社会话语会有助于建立电影生产和消费的语境。大学院校中的电影研究作为社会话语也是不能排斥在考察范围之外的。这是本书第二章触及的一个主题。

在美国，有些研究涉及了电影的社会话语史的若干方面。罗伯特·戴维斯的《对创新的反应》就考察了美国公众对电影、广播和电视的反应。乔纳斯·斯帕兹的《虚构的好莱坞：美国神话的某些翻版》一书则是有关的好莱坞小说的一部历史。拉里·塞普莱尔和史蒂文·英格伦的《好莱坞的宗教法庭》对四十年代后期和五十年代早期好莱坞清查事件的说明也很引人兴味。那时人们都认为共产党已经渗入了好莱坞这块电影殖民地。[②]

---

① 史蒂文·希思：《电影问题》（布鲁明顿：印第安纳大学出版社，1981），第243页。

② 戴维斯的著作（原注缺）；乔纳斯·斯帕兹：《虚构的好莱坞：美国神话的某些翻版》（布鲁塞尔：穆顿，1969）；拉里·塞普莱尔和史蒂文·英格伦：《好莱坞的宗教法庭》（纽约：铁锚出版社，1980）。

7.5 作为社会机构的电影业与其他社会机构一直有着什么样的关系?

贾维的问题表上需要加上第五个问题,用以思考下述事实:在过去任何时候,电影都与其他社会机构共处于一种复杂的关系网络之中。在美国电影史上的许多时刻,这些复杂关系中最重要的要算是电影与政府各部门之间的关系了。比如在第一次世界大战期间,电影工业曾与威尔逊总统的宣传机构公共情报委员会(CPI)携手合作。好莱坞制片公司不仅遵守公共情报委员会发布的影片内容许可准则,而且还在美国卷入战争期间自愿把许多影片的海外发行权交给该机构。[①]如前所述,冷战时期的“红色恐慌”招致了联邦调查局、美国国会及其他政府机构对好莱坞的调查。剧作家、制片人、导演和演员被召到华盛顿就他们和他们同事的政治渊源在众议院非美活动委员会前作证。按照“黑名单”的说法,好莱坞曾与那些拒绝作证的人和仅被怀疑为同情左派的人合作过。

电影的机构关系的那部分历史还应包括电影的合法地位问题。1915年最高法院一致决议,电影将“不被看作、也不倾向于看作是这个国家的新闻机构的一部分和舆论的喉舌”。[②]这一决议实际上撤除了第一修正案对电影的保护并迫使电影创作人员几十年来在对国家审查制度以及州和地方实施审查的恐惧之中从事他们的工作。

非政府社会机构,尤其是宗教组织和民权组织,一直试图影响影片的生产和展映。托马斯·克里普斯在《渐隐至黑》一书中详述了全国有色人种协进会为说服好莱坞改变对黑人的看法并使制片公司给黑人以更多的就业机会所作出的持久努力。[③]

[①] 对好莱坞与公共情报委员会的关系的讨论请见该委员会前主席乔治·克里尔所写的回忆录《我们怎样为美国做广告》(纽约:哈珀和罗,1920)。

[②]《电影合作公司对俄亥俄州政府的诉讼案》,引自理查德·兰德尔《电影的审查制度》(麦迪逊:威斯康星大学出版社,1968),第19页。

[③] 克里普斯:《渐隐至黑》,第360—388页。

本章把社会电影史看作是一个电影史学家可能提出的许多不同的问题。这些问题绝不是独自发生的,而是相互关联的。在社会层面,电影的系统性表现得最为明显。影片内容并不像看上去的那样是种魔幻,它是影片生产过程的结果。观众并不是胡乱选择影片的,他们期望以某种方式获得乐趣或教益。制片人也不是胡乱制作影片的,他们的决定要以观众的反馈为基础。

就如本章开头所指出的,电影长久以来使历史学家、社会学家及其他学者着迷不已。他们从此处可以洞见在别处看不到的被隐藏起来的社会方面。现在应该明确:既定时代的电影与生产、消费影片的"社会"之间的关系是复杂的、不确定的。一旦历史学家企图将影片多少是种社会记录的观点一成不变地在研究上付诸实施,他(她)就会发现,这种看上去似乎合理的论断是多么成问题。要提出这部影片或这组影片对社会作了哪些揭露的问题时,尤其要提出:谁看了这些影片?影片是怎样被解读的?电影观众与"社会"的一般关系是什么?人们是怎样决定看这部影片而不看那一部的?甚至要思量一下:社会是一种我们能够以任何有效的历史术语所谈论的东西吗?《从卡里加里到希特勒》一书所作的允诺在几乎四十年之后仍然引逗着人们,但它提出的一些基本问题却从未有过恰当的答案。

7.6　个案研究:明星——电影史中的角色

社会电影史并没有为了从影片中推衍出社会意义而提供一个简单并被普遍认可的公式,相反,它所从事的是野心不大但能获得更多成就的工作:即对电影史的某些社会维度进行确定、描述和理解。电影明星就是电影史的社会维度之一。本文所运用的方法取自理查德·戴尔的《群星》一书。[①]本文提出的问题是:电影明星是怎样成为一种社会现象的?怎样从历史角度研究某个明星?

---

① 理查德·戴尔:《群星》(伦敦:英国电影学院,1979)。

明星是什么?

自二十世纪最初十年以来,电影明星一直是美国电影的显著特色。在其他国家(从柏林到孟买)的电影中,明星也一直并将继续作为突出的特征而存在。二十年代早期,玛丽·璧克馥和道格拉斯·范朋克在世界上活着的名人中恐怕是最知名的了。半个多世纪以来,明星们银幕外生活的哪怕是最小的一些细节都被广为传播,知者甚众。



7-3 亨弗莱·鲍嘉 (Humphrey Bogart)在《卡萨布兰卡》中扮演的里克代表了他硬汉类型的初步成型,此后他一直是好莱坞十大卖座明星之一。

"明星"这个词现在也用于称呼摇滚歌手、运动员和肥皂剧演员。由于使用得过量且过分,这个词几乎变得毫无意义了。然而从电影史角度看,我们还是能够较为准确地确定明星的构成要素的。明星的概念最起码包括了演员和角色之间的双重性。对影片《卡萨布兰卡》的观众来说,亨弗莱·鲍嘉是里克这个角色,但也是饰演里克这一角色的演员亨弗莱·鲍嘉。社会学家埃德加·莫兰在《明星》一书中把明星界说为银幕角色和演员——即片中人物和银幕外真人——的结合体。"影片一完,这位演员就又变成众演员中的一个了,这个角色也仍旧是众角色中的一个,但从他(她)们的结合中却生出一个复合的造物:他(她)既可分身为二,又能合二为一,这就是明星。"[①]在这个意义上用第四章的术语讲,明星就是"有传记的"演员。在某些例子中(如杰恩·曼斯菲尔德[②]和碧姬·巴铎),她们的"传记"几乎能使她们的"作品"黯然失色。用莫兰的话讲,明星这个概念中最根本的东西是:明星的私生活一定要公之于众。

---

① 埃德加·莫兰:《明星》(英译者:理查德·霍华德;纽约:格罗夫出版社,1960)。

② 杰恩·曼斯菲尔德(1932—1967):美国著名性感明星。作品有《为我吻他们》(1957)、《紧急按钮》(1964)等。——译者

显然,公众并不直接"认识"某个成为明星的银幕外真人,他们知道的仅是通过各种来源(影片本身和影片的宣传材料、报刊上的花絮栏目、采访、报导文章等)传播出来的那位明星的特定表象。公众所认识的不是作为一个人的明星,而是作为一种形象的明星。在戴尔看来,明星是一种"被结构的多义体",即"在明星身上具体化了的含义与情感的有限重合加上欲将其结构起来用以突出某些含义与情感而掩盖或移置另一些含义与情感的企图"。[1]

因而明星是包容了多种含义的复合形象。他(她)们的多义性能使不同的人在特定明星的形象中看出不同的东西。然而,明星形象并不是向任何阐释开放的表象与品质的任意堆砌。它是一个被结构的多义体。对它的解码是以对明星形象某些方面的增强和对另一些方面的掩抑为条件的。因此,社会电影史学家要从共同体现一定形象的文本中推衍出一个明星的特定形象。这样做不是为了确定那个明星的"正确"含义,而是要确定这个形象是怎样被结构的,确定特定时代可能产生的含义范围以及因时间的推移而可能发生的形象含义的变化。这种历史分析虽然把一个明星可能产生的各种含义是怎样被各社会群体加以利用的这一重要且更为棘手的问题搁置一边(例如,玛丽莲·梦露对男人和女人有着怎样不同的含义),但它却能使我们更好地理解究竟是什么含义适于特定历史阶段的个人和社会群体所利用。

毫无疑问,明星形成了观众用来从影片中得到含义与快感的美学互文本。但是,我们还须解答是什么使明星成为社会现象这一问题。论及这一问题的有些作者假设,明星之所以存在是因为他(她)们把特定集体的需求、梦想、幻想和积念集中体现于他们所扮演的人物身上。例如,在理查德·格里菲斯看来,明星是"在集体无意识的深层中"被"制造出来的"。按照这一观点,研究特定时代最受欢迎的明星会为我们揭示出有关社会心理活动的情况——十年代人们对纯真的向往可以在玛丽·璧克馥昙花一现般的受宠中得到证实。或许马龙·白兰度也表现了五十年代被压抑的反抗。当明星类型随时间推移而发生变化时,这一变化是"集体无意识"中所生变化的直接后果的假说也就仅仅是一种假说了。就像《从卡里加里到希特勒》一样,作为一

[1] 戴尔:《群星》,第 3 页。

种假说,它回避了许多同样的问题(因为它提出的是同样的基本主张);而且它也没有清晰地说明那种能使明星表现出社会心理活动的机制。

戴尔对于明星的分析基本上是马克思主义的。他指出,好莱坞影片是在西方社会主导意识形态之内产生的,它们所传达的也是这种意识形态。像任何主导意识形态一样,西方社会的主导意识形态并不承认自己是代表一个社会阶级利益的一种看世界的方式,而是把自己当作整个社会的自然的和公认的观点。为了维持现状(即它的支配地位),主导意识形态必定要否认与其对立的意识形态的有效性或实质意义,并且不断地掩饰或移置自己逃避不了的矛盾。这些矛盾产生于这样一个事实,即主导意识形态必定总是使自己显得像是但实际上却不是的那种东西——对全体社会成员都同样有效的一种"正确的"世界观。

电影明星的总体意识形态功能就是帮助维持现状,亦即维持主导意识形态的权力。在戴尔看来,明星形象代表着一种处理、遮掩或移置主导意识形态内部的某些矛盾的意图。它使人们对一些根本性的问题不存疑虑、去除那些对主导意识形态的潜在威胁并使社会阶级的争端显得像是一些个人争斗。戴尔承认,并不是所有的明星形象都成功地调和了它们的对立面,有些明星形象甚至可以读解成带有颠覆性质的(例如,梅蕙丝[1]或詹姆斯·迪恩)。但他认为这只是些例外情况。

有的人不一定接受戴尔的马克思主义观点,把他对于明星(作为围绕一组矛盾而被结构的多义形象)的陈述看作是对明星群体和个别明星形象进行历史分析的有益的出发点。非马克思主义的社会学家弗朗切斯科·阿贝罗尼就把明星看作是内藏反常与矛盾的概念。明星构成了一群"无权力的名流",因为他(她)们实际上几乎没有政治权力或社会权力,然而他(她)们的"超凡魅力"却能使他(她)们成为公众狂热迷恋的对象。他进一步指出,明星被偶像化了但却不受指责。明星所享受的财富和特权远远超过了明星迷们的财富和特权,但是由于明星的社会地位(至少在理论上讲)是对所有人开放的,因而明星的哪怕是最放纵的挥霍都不会招致明星迷们的敌视。

[1] 梅蕙丝(1892—1980):美国三十年代著名性感明星。作品有《她对他做了错事》(1935)等。——译者

几乎每一个研究过这一现象的学者都评论过这组作为明星地位之基础的悖论。明星既无权又有权；与“普通”人不同，同时又“像我们一样”。明星有着巨额薪金，但他（她）们因之赚大钱的工作却似乎不是在银幕上。对明星来说，才华算是应该具备的，但在表演才能和明星之间并没有绝对的相关性。如果明星做每件事都要像在影片中的表演“工作”那样，他（她）便几乎没有私生活了，而明星形象的很大一部分就是在“私”事（风流韵事、婚姻、时装趣味和居家生活）上建立起来的。

上述（及其他）悖论或矛盾按其本质来说都是社会性的。个别明星形象（从外表看是社会的一个成员）为那些能在整个社会中引起反响的话题——成功、财富、风流韵事、“可以接受的”社会行为、消费等等——提供了一个方便的聚焦点。这并不是说个别明星形象总是要反映整个社会潜藏的欲望，而是说明星作为被结构的多义体的确形成了一种社会话语和美学话语。在有关明星的社会话语中，历史学家可以看到特定的社会张力或悖论或矛盾——依其视点而定——的运作。戴尔把明星的概念看作是围绕成功、消费和风流韵事等主题组织起来的。这些主题或社会话题提出了一个任何明星形象都要建立于其中的和谐的框架。显然，每个明星形象都是因人而异地结构这些主题的，而且也会涉及其他主题——例如嘉宝，一个“公开的”形象对私生活的向往；还有简·方达和罗纳德·里根，明星公开参与政治。

电影史学家怎样着手重构某个明星的形象呢？按照戴尔的说法，明星形象体现于四个文本范畴：（1）促销，（2）宣传品，（3）影片，（4）批评与评论。为考察每个范畴在建立和维护明星人物时所起的作用，我们将从琼·克劳馥的明星形象中取几个例子。她的从影生涯长达四十多年（1926—1970），演过 80 部影片。用她的影片的评论者的话讲，她是“一个典型的美国电影明星”。[1]本文的篇幅显然不足以对克劳馥的形象进行充分的研究（一件尚未有人认真做过的、令人着迷的工作），下面的论述仅意味着对一些更为一般的问题的说明。

---

[1] 劳伦斯丁·夸克：《琼·克劳馥的影片》（纽约：城堡出版社，1974），第 79 页。

促销

戴尔把促销界定为"为特定明星生产出来的文本,它们是对特定形象或形象氛围进行精心创造/营造活动的一部分"。促销材料包括那些用来建立明星人物大致轮廓的东西(制片厂发行的报刊、由制片厂安排并发行的摆好姿态的照片以及明星的公开露面),加上附有那个明星主演的特定影片的广告材料(广告、影院门厅图片、招贴画和预告片)。

好莱坞各制片厂在二十年代和三十年代对创造明星人物所施行的大量控制,通过标准的演员合同上的条款而获得了法律上的认可。演员同意只为缔约制片厂"表演、亮相、唱歌、说话或在其他情况下露面和演出"仅仅是演员委身于制片厂的开始,制片厂从此有权铸就、改变和利用他或她的公开形象。合同禁止演员以任何与拍片、录音或演剧有关联的方式作任何公开的或私下的露面，并且禁止演员在没有得到制片厂书面许可的情况下从事任何其他职业。

当电影声音在二十年代末获得革新时，合同也随之得到修订以使制片厂能用另一个人的嗓音来代替缔约演员的嗓音。演员不仅要同意在他(她)不能左右其选择的情况下仍要在影片中演出,而且他(她)还得同意通过制片厂安排的个人巡回露面来促销这些影片。演员要向制片厂出让他(她)的姓名和外貌的全部使用权。制片厂可以将他(她)的姓名和外貌用于广告、宣传(无论是否与演员出演的影片有关),甚至通过广告"搭配"来销售其他产品。蓓蒂·戴维斯曾把她在三十年代末反对制片厂合同制的合法斗争描绘成:

> ……一场反对奴隶制的战斗。这场战斗的爆发点在于,按照当时标准的电影合同,我只能被迫做制片厂要我做的一切。他们甚至会要求缔约演员在滑稽戏园里演出。你唯一可依仗的就是加以拒绝,然后你就会被挂起来而得不到任何工资。这些原始文件都是只对制片厂单方面有利……以至于在你因合同中止拿不到薪水时,你甚至不能在一家杂货店里工作。你只有挨饿,而这种挨饿的必然性往往使你屈服于

制片厂的要求。[1]

对制片厂有权用演员提供的"原料"创造出一个明星形象的最好说明或许就是下面这段从1936年的一份典型的制片厂合同中摘出的文字了：

> 制片人（制片厂）在合同期间或合同的延长期内始终有权随时随意把艺员（演员）的姓名改成艺名或制片人认为合适的名字。一旦制片人在随后生产的有关影片中把艺名加之于该艺员，那么制片人甚至在合同期满及合同的延长期结束之后也始终有权使用上述艺名或名字。合同双方同意，艺员在受雇期间所用之艺名的所有权将绝对属于制片人。除制片人外，其他人均不得享有此等权力、资格或利益。[2]

1925年1月琼·克劳馥初到好莱坞时的名字叫露西尔·勒叙厄。正是以露西尔·勒叙厄之名，她与米高梅影片公司签订了一份周薪为75美元的合同（合同规定她对制片厂负有5年义务而制片厂对她只有6个月的义务）；在她的头两部影片中，用的也是这个名字。当她第一次被委以主角与童星杰基·库根[3]演对手戏时，米高梅公司的宣传部门却认为她的名字不"合适"。在勒叙厄—克劳馥演员生涯的初期，她的形象会变成什么样没人知道，但她的形象不会成为什么样却是相当清楚的。她不会被"捏"成一个异国美人——像葛丽泰·嘉宝（她也是在1925年与米高梅公司签约的）。勒叙厄的舞蹈才能、她作为活泼的"摩登女郎"的镜头形象以及作为杰基·库根的虽然贫穷但却生气勃勃的朋友初任影片主角，都大大有助于创造一个"完全美国式的"人物。"露西尔·勒叙厄"这个名字太外国味了，而且米高梅公司的宣传部门也担心影迷们会觉得这个名字太难拼写和发音。然而，米高梅公司又不愿意简简单单地给她一个更合适的名字并把这个名字作为一个fait accompli（既成事实）公之于众，于是公司决定让公众来选择勒叙厄的新名字，以协

---

[1] 引自威特尼·斯坦：《该诅咒的母亲》（纽约：霍桑丛书，1974），第79页。

[2] 华纳兄弟公司和奥莉维亚·德·哈维兰之间的合同，1936年4月14日签署。华纳兄弟公司捐赠，南加州大学收藏。德·哈维兰设法将此段文字从合同中删去，从而维护了保持她自己姓名的权利。

[3] 杰基·库根（1914—1984）：美国二十年代著名童星。作品有《寻子遇仙记》（1920）等。——译者



7-4 1925 年 3 月 27 日,《电影周报》上刊载了一篇文章,向影迷征集露西尔·勒叙厄(Lucille Le Sueur)的新名字。最后,这个决定她银幕生涯的名字确定为琼·克劳馥(Joan Crawford)。

助“创造”一位明星。米高梅公司通过《电影周报》上的一篇文章为影迷提供了一个有望赚取1000 美元的机会:为露西尔·勒叙厄取一个最佳新名。甚至在这一创造克劳馥形象的最初阶段,就已经有这个形象的大致轮廓了:她的姓名必须成为这个形象的一部分。《电影周报》的读者们被告知,她“是一位法英混血……赭发碧眼的美人。除电影外,她的最大兴趣是体育运动。她的业余时间多花在游泳和打网球上”。当时,她已被米高梅公司董事会从纽约的数百名姑娘中选拔出来作为最能体现“当今理想的美国姑娘”特点的化身。该文称,勒叙厄本人为新名字所代表的前景“激动不已”,并且“她本人也愿意有一个既易于发音和拼写也易于记忆的名字”。“琼·克劳馥”就是赋予露西尔·勒叙厄的新名字,尽管事实上她不喜欢这个名字,甚至有好几年她都自我介绍为“乔—安”·克劳馥。[①]

宣传品

戴尔把宣传品界定为公开散发的有关明星的材料,而这种材料看上去又不像有直接促销的性质。宣传品包括明星采访录、有关明星私生活的故事和明星今后的打算,以及花絮栏目中的段子。显而易见,在促销和宣传品这两个范畴之间透露出一些值得注意的东西。有关明星的文章往往是制片厂宣传部门“计划好的”,而采访录(直至如今)也常常是制片厂为促销明星最近的一部影片而安排好的一种前文本。然而,正如戴尔所指出的,对明星形象起构成作用的宣传品的重要性在于:它表面上是不受制片厂控制的,因而显得更为真实。戴尔所说的宣传品是在对作为名人的明星进行“新闻”报道

[①]《电影周报》的文章转引自拉里·卡尔的《四副神话般的面容》(纽约:企鹅图书公司,1978),第 224—225 页;另见鲍勃·托马斯的《琼·克劳馥》(纽约:矮脚鸡丛书,1979),第 25—43 页。

中产生的材料。我们认为,通过宣传品能看穿制片厂为明星建立的虚伪门面并发现明星人物内在的和未经权力部门安排的细节——这便是许多明星宣传品所具有的暴露性。

虽然对1925年克劳馥与米高梅公司签约直到她1977年去世这段时间内的有关她的宣传品进行全面考察大大超出了本文的研究范围,但看一看她为米高梅公司效力期间《影戏》上发表的有关她的文章至少会有助于确定克劳馥形象的构成框架。

用资深的好莱坞记者、花絮栏目作者劳拉·帕森斯的话讲,克劳馥"是自我造就的",她"起草了一个蓝图,确定了她想要在人前显露的风姿与谈吐,然后便付诸实现"。[1]克劳馥获得其姓名的方式却证明了这样一个事实:单是她个人绝对创造不出她的明星形象。然而,在二十至三十年代《影戏》杂志上有关克劳馥的文章和访问记中可以清楚地看到,"自我造就的明星"这个意念成了克劳馥形象的一个构成因素。

推出一个与众不同的克劳馥形象花了好几年的时间。最初,她的形象是按"狂放女"设计的,这是一种美国摩登女郎的形象:无忧无虑、单身未婚、游戏爱情、"自由自在"——用二十年代的话讲。派拉蒙影片公司的克拉拉·鲍[2]就曾因在二十年代中期的几部影片中扮演狂放女的角色而获得引人瞩目的成功。当时,克劳馥也被表现为克拉拉·鲍"类型"的人物。1926年的一份影迷杂志把她描绘成:

> ……人们能想象出来的青年一代全部特色的象征。你看见她,这样一些词语便会在心中油然而生:剪短的头发、绷紧的长袜、目中无人、敞篷汽车……"嘿—嘿"、爵士乐、短裙、俚语、斜遮一只眼睛的小帽、高跟鞋,等等。[3]

由于花絮栏目中经常提到她的跳舞嗜好,也因为她曾在《我们的爱跳舞的

---

[1] 引自卡尔:《四副神话般的面容》,第218页。

[2] 克拉拉·鲍(1905—1965):美国二十年代著名女演员,作品有《禁入的乐园》(1925)等。——译者

[3] 引自卡尔:《四副神话般的面容》,第232页。



7–5 改名之前的克劳馥，形象定位是“狂放女”式的美国摩登女郎以及酷爱跳舞的“嘿—嘿女郎”。

女儿们》(1928)中饰演“危险的戴安娜”——一个典型的狂放女,克劳馥的“嘿—嘿女郎”形象便固定下来了。克劳馥在那部影片中的成功表演使她脱离了合同艺员的行列并成为一个潜在的明星。

1928 年还标志着克劳馥从普通演员到独具特色的明星形象——一个有别于“类型角色”的人物——这一转变过程的开始。克劳馥狂放女形象中的负面成分（酒量奇大、游戏爱情、轻率冒失、玩世不恭)很快便被抑止。取而代之的是一组正面的品质。克劳馥变成了一个不屈不挠直至成功的真实范例。她证明了性格的力量能克服一切物质的障碍。1928 年秋,《影戏》杂志分三次连载了克劳馥的自传:《一个爱跳舞的女孩的故事》。在这篇自传中,她描绘了一个“像查尔斯·狄更斯小说里描写的那种没有欢乐的童年”、一个让人看不起的伴唱女郎的工作以及她如何勇往直前冲出百老汇大街上的“一家淫窟”,最后她通过试镜头,与米高梅公司签约,于是有了成为明星的机会。从这些叙述看,克劳馥的早年的确显得很悲惨。在她还是个幼儿时,父亲就离家出走了。克劳馥十岁的时候,母亲被迫叫她去寄宿学校做工。在那儿,她工作繁重,受尽虐待。

上述事件以及自传中叙述的克劳馥一生中其他事件的真伪并非本文讨论的话题。从琼·克劳馥形象看,其重要之处在于:对她的生活事件的展示是怎样起到帮助构成她的公开形象的作用的。把克劳馥迅速成为明星归因于她的坚强决心和一往无前的精神有助于弥补她的形象中轻率冒失的方面,而这些方面恰恰是以前她在银幕内外的越轨行为中很突出的。《影戏》杂志连载的克劳馥自传的第一部分被大加宣扬,“所有那些有上进心的、为了成功正与不平等现象作斗争的姑娘们都应该读一读琼·克劳馥勇敢战斗的经历”。[①]

[①]《影戏》(1928 年 9 月号),第 34 页,另外两部分刊登在 10 月号(第 68—69、114 页)和 11 月号(第 42—43、113 页)上。

1928年克劳馥形象的这一转变也为向公众宣布她与小道格拉斯·范朋克订婚作了准备。这项宣布是《影戏》上连载的克劳馥自传的最后一部分作出的。这位小范朋克是著名默片明星的儿子、玛丽·璧克馥的继子，属于好莱坞社会声名最显赫的家庭，这个家庭也是全世界最著名的家庭之一。范朋克和璧克馥定期款待外交家、皇亲贵族和有权势的企业家。他们是财富、公正和地位的化身。当“嘿—嘿女郎”克劳馥与底特律肉食加工业老板的后裔的那个广受公众瞩目的婚约因男方母亲的反对而终止，而她又在几桩离婚案中作为“第三者”受到指责后，她竟成了文雅且社会关系极佳的范朋克的不般配的对象。然而，当明星克劳馥一扫悲惨往昔的时候，她与范朋克的婚姻便仿佛是对她以往苦斗的恰当报酬了。克劳馥（通过她的代笔者鲁恩·比尔利）在自传连载的最后一部分写道：

> 我说过，我决不会结婚……可那时我还没遇见我想与之结婚的男人。我所作的声明是十分真诚的。可总会有一个男人能符合一个女人的所有要求。我打算与小道格拉斯·范朋克结婚。这便是我们婚约的公告。

处于“嘿—嘿女郎”所代表的价值与小道格拉斯·范朋克的妻子所代表的价值之间的克劳馥形象中的矛盾性在1931年《影戏》杂志上的一篇题为《他们干吗说琼是“势利眼”》（凯瑟琳·艾伯特作）的文章中给直接挑明了。艾伯特为克劳馥辩护，以反对那些说她作为演员的成功和她与范朋克的婚姻使她成了一个冒牌名流的指控。艾伯特讲，克劳馥狂放女的外表恰恰表明了一个人，特别是一个有着“凄惨”过去的人，在适应好莱坞生活时会碰到的困难。克劳馥当时所需要的就是有人能透过她的快乐假面看出“这个姑娘身上深深潜藏着的力量和未曾开发的智慧”。

这一自我实现的过程是以米高梅公司制片人保罗·伯恩为开端的。他教给克劳馥“文辞之美、对乐声的感受和对绘画中形式与色彩的欣赏”。艾伯特写道，在伯恩指导下开始的改造现在得由范朋克来完成了，“如今，就像威尔·罗杰斯成了甘地一样，琼·克劳馥已不再是露西尔·勒叙厄了”。简言之，作为小道格拉斯·范朋克的夫人，克劳馥是一个“想方设法以善其身”

的新人了。[①]

然而,这篇文章刚刚"解决了"一个矛盾,另一个矛盾又出现了。克劳馥的改头换面既被看作是自我创造的结果("琼变成了一个女人……她想方设法以善其身"),同时也被看成是某个颇有来头的男人对其施加转型影响的产物。与皮格马利翁[②]类似的情况在这篇文章的最后一行文字中颇为清晰:"她对那些始终与她站在一起并因她的成功而为她高兴的人们的忠诚就像一尊精制的大理石雕像。"这种自我造就/"男人"造就的两分法在克劳馥自传性的文章中亦有所表现,而且也显现于整个三十年代有关克劳馥的全部宣传品中。在1928年《影戏》上连载的自传中,克劳馥描述了她离开堪萨斯城投身于舞台生涯的决定,她谈到她不得不撇下她的情人,而他是唯一相信克劳馥有舞蹈才能的人:

> 野心隔多长时间便会驱使一个女人面临这样的离别呢?如果她为了一个男人毁了自己的前程,她就会在整个后半生中想象要是她按自己的意愿行事她可能会爬得多高了。可她如果去了,也会有那么一段时间去思量:家庭和纯真毕竟意味着一种更为安宁、幸福的生存。

以上所述的蕴意在于:一个女人的命运反正是注定的,三十年代克劳馥在影片中饰演的角色亦强化了这一点。在好莱坞或许另当别论。有关克劳馥婚姻(1929年同范朋克、1935年同弗朗肖·托恩[③]、1943年同菲利普·特里[④]、1955年同艾尔弗雷德·斯蒂尔)的宣传品都强调她对家庭生活的爱好(亲自给地板打蜡、自制服装等等)以及她当时的丈夫在开阔她的眼界上所起的作用。在1936年《影戏》杂志上的一篇文章中,托恩在对克劳馥的事业发展上几乎

---

① 凯瑟琳·艾伯特:《他们干吗说琼是"势利眼"》,载《影戏》(1931年8月号),第64—65、112页。

② 皮格马利翁:希腊神话中的塞浦路斯王,善雕刻,竟爱上了自己雕刻的少女像。爱神阿佛洛狄忒看他感情真挚,于是赋雕像以生命,使二人结为夫妇。——译者

③ 弗朗肖·托恩(1906—1968):美国著名舞台和电影演员。作品有《叛舰喋血记》(1935)、《咨询与赞许》(1962)等。——译者

④菲利普·特里(1909—1993):美国电影演员。作品有《帕纳敏特的牧师》(1941)、《失去的周末》(1945)等。——译者

被赋予了与范朋克同样重要的作用。用这篇文章引述的克劳馥的话讲,“他开始让我感受到书里和音乐里那些我从未了解过的东西，就像在我面前展开了一个新的天地……好像我寻求了一生却没意识到它，而现在我如愿以偿了”。[①]有关克劳馥婚姻生活的文章均掩盖了抱负与婚姻之间的张力(按三十年代社会的看法)。这些文章暗示,就克劳馥这个例子而言,婚姻是有助于实现抱负的。

特别是在三十年代克劳馥的非婚时期(1933—1935 和 1938—1943),她的形象中的自我造就，独立自主的女人的一面在有关她的宣传品中一再受到申明。1935 年《影戏》杂志上的一篇人物素描就是这样开头的:“她一凭己力,从无到有,雕刻出一座演艺生涯的丰碑。她曾殚心于成名,而今如愿以偿。”这篇文章接着描述了她为了提高自己的修养和才能怎样把每一分钟空闲时间都用在舞蹈课、她家后院(权作剧场)里的实验剧表演和美声唱法的训练上。有趣的是,她在这里还被描写成了托恩的良师:“她甚至给他起头……唱歌,由此发现了一副极其动人的低音歌喉。”[②]

到了三十年代中期,克劳馥不仅变成一个自我造就的明星,而且也成为一个日新月异的明星,每一次新的婚姻,演艺生涯的每个阶段以及每个业余爱好都被看作是克劳馥致力于自我改造以满足各种各样新要求的证据。在克劳馥自我更新的故事中，既引证她过去的生活同时也对她的过去进行删节。例如,在 1937 年《影戏》杂志上的一篇分三期连载的文章《阿德拉·罗杰斯·圣约翰推荐琼·克劳馥主演〈一个自我造就的明星的戏剧性升起〉》中,圣约翰曾一再提到克劳馥早年的艰辛故事，并且依据她自小发展起来的“天性”来解释克劳馥的不断成功。每个“新的”克劳馥不过是长期奋争的露西尔·勒叙厄的又一个侧面:

[①] 艾达·蔡特琳:《为什么琼·克劳馥一直这么伟大》,载《影戏》(1936 年 10 月号),第 44—45、96—97 页;另见多萝西·曼纳斯:《第二次婚姻与琼·克劳馥·托恩》,载《影戏》(1936 年 5 月号),第 24—25、122 页。

[②]《琼·克劳馥的新抱负》,载《影戏》(1935 年 2 月号),第 76—77、101 页;另见《影迷追星记》,载《影戏》(1936 年 12 月号),第 16 页;还有弗雷泽·亨特的文章《我同克劳馥小姐的会面》,载《影戏》(1934 年 10 月号),第 36—37、114 页。

> 你是一位了不起的电影明星，但更是一个了不起的人。因为你孤独无助，一凭己力而出人头地；你事求更善，梦求更美，更能使美梦成真。如果你一直就是今天的你，你也许就不会与我们亲密无间，与我们心目中理想的美国人融为一体，与我们心目中理想的人融为一体。

然而，在1935年发表的一篇文章中，克劳馥又被描写成了一个“没有过去的姑娘”。这种说法意指她的资历派生于她独特的逃避过去的能力：“琼的每个人生阶段都迥异于前一个阶段。”[①]

影片

正如戴尔所指出的，明星的影片往往是“明星载体”，因为这些影片是为提供一种与明星相联系的角色或样式而制作的。尤其是三十年代，好莱坞各制片公司都试图为它们的大明星形象“确定”一种恰当的特性。例如，华纳兄弟公司一度很难为蓓蒂·戴维斯找到“合适的”影片，其部分原因在于她的形象与当时的明星类型不合流。[②]

到了三十年代中期，琼·克劳馥已经变成一种电影类型——女人电影——的同义语了。这种类型取自于她的明星形象，同时也强化了这一形象。就像珍妮·贝辛格对其所作的界说那样，女人电影着重于当代妇女形象并将其作为影片的中心角色。这些电影的情节——也是三十年代和四十年代好莱坞生产的主要货色——涉及

> 那些为争取自立而斗争的妇女。当她们能够自立时，她们仍是不停地奋斗以争取更大的成功。而当她们达到顶峰时，她们便要对自己开战并困挣于她们的负罪感之中。最后，社会打败了她们。她们斗志渐衰，找到了“真正的爱情”并准备在能为社会所接受的状况里重新开始

[①]《阿德拉·罗杰斯·圣约翰推荐琼·克劳馥主演〈一个自我造就的明星的戏剧性升起〉》，载《影戏》，1937年10月号，第26—27、69—70页；1937年11月号，第64—65、75—76页；1937年12月号，第70—71、91页。多萝西·曼纳斯：《没有过去的姑娘》，载《影戏》(1935年10月号)，第32—33、56页。

[②] 乔安妮·耶克：《华纳兄弟公司1935—1950年的女人电影》，博士论文，南加州大学，1982，第48页。

人生的斗争。[1]

女人电影也是为争取女性观众而设计的。在女人电影这一类型中,最常为琼·克劳馥所饰演的角色是"独立的"妇女,即那种不得不靠自己的力量凭抉择和机遇在现代社会中生存的妇女。她的社会地位也随着影片的不同而变化。她是《雨》(1932)中的妓女、《萨迪·麦迪》(1934)的女仆、《迷狂》(1931)的女工,但她也是《莱蒂·林顿》(1932)、《淑女无多》(1935)、《我的一生》(1935)、《恋情匆匆》(1936)和《切尼夫人的最后一个》(1937)中富有的社会名流。尽管身份不同,她所处困境的性质却丝毫未变。她的难题也就是三十年代人们所说的"妇女问题":找"对"了某个男人,爱"错"了某个男人,养育孩子,在男人的世界里自谋生路。贝辛格认为,这些影片传达的"信息"是:一个女人须以失去她同男人的有意义的关系为代价才能获得经济权力或性权力。因此,在许多女人电影中,女主角极尽艰辛所获得的东西在影片结尾时必须抛弃,以迎合"大团圆结局"——一个成为传统式妻子与母亲的机会。贝辛格谈到,观众"在看到他们崇拜的银幕女性在影片结尾向他们表明他们拥有的东西比他们刚才欣欣然看到的东西更好时便会感到心安理得了"。即使影片的叙事结局并不圆满,克劳馥本人的形象也能为她的影片提供一个"大团圆结局"。另外,克劳馥本人早年奋斗的事迹不断重现于有关她的宣传品中也无疑使她的银幕角色更具有说服力。将克劳馥饰演的女人电影中的主人公与她的银幕外形象在每个方面都一一对应起来是不必要的(更不用说是简单化的了);但显而易见,两者都是围绕着相同的一些主题而构成的:事业与爱情之间的"选择",找"对"男人、爬向上流社会——简化为一个问题就是:一个女人怎样并以什么代价才能独立?

无论在图像上还是在叙事上,克劳馥饰演的女人电影中的角色都被联系于她的更为一般的明星形象。正如乔安妮·耶克所指出的,从视觉上讲,女人电影这一类型毫无创新之处。它所处的位置近乎古典好莱坞叙事风格的最保守的一极。女人电影的节奏很慢,场景往往限于室内,动作几乎只是对话而已[2]。

---

[1] 珍妮·贝辛格:《女人哭泣时》,载《美国电影》,第2期(1977年9月号),第52—57页。

[2] 耶克:《女人电影》,第71页。



7-6 三十年代的琼·克劳馥,身着华丽的服装。

女人电影的平淡风格旨在使观众把注意力放在明星的面容和服装上。三十年代早期华纳兄弟公司女人电影的明星凯·弗朗西斯[1]曾对她的一个“载体”评论道:“如果说(它)……比我的其他影片更棒,那是因为我展示了36套而不是16套服装。”[2]同样,到了三十年代中期,用电影业的俗话讲,克劳馥已经变成了一个“衣裳架子”。她的服装常常比她的表演招来更多的(也是更带肯定性的)评论。《电影信使》就影片《莱蒂·林顿》写道:“克劳馥小姐穿的那几件罩袍将成为城中几星期的话题……”在《链锁》(1934)中,克劳馥几乎在每个场景都以不同的衣着和发型出现。为此,《纽约时报》评论员写道:“克劳馥小姐……靠不胜枚举的服装和花样多变的发式增添了这部影片的整体魅力。”[3]

克劳馥渐渐变得让人们只联想到一种“外观”了:重描的双眼、凸出的颧骨、轮廓夸张的暗红色嘴唇,特别是米高梅公司的第一服装设计师阿德里安为她设计的那些宽肩裙和剪裁合体的“男式”套装。克劳馥的服装为她经常饰演的“独立女性”的角色提供了一个恰切的视觉关联。如果不从叙事而是从视觉上讲的话,她饰演的女主角是大大胜过其男性对手的。有关克劳馥的银幕图像很少为人们记住,这是因为她的“脖子以上”的部分从一部影片到另一部影片都有着很大的变化。她的头发留过几乎是人可以想象出来的全部形状、长度和颜色。她的眉毛在三十年代初是经过修饰的线眉,而在《欲海情魔》(1945)里已变成浓重的宽眉了。《摩登年华》(1931)的金发美人克劳馥看上去像是《红衣新娘》(1937)克劳馥的一个远房亲戚。由此可见,当克劳馥的角色有助于确定她的“独立女性”形象时,她在

[1] 凯·弗朗西斯(1899—1968):美国三十年代女人电影的明星。作品有《机遇之街》(1930)、《天堂的纠纷》(1932)、《白天使》(1935)等。——译者

[2] 耶克:《女人电影》,第47页。

[3] 夸克:《琼·克劳馥的影片》,第100、113页。

每部影片中所能做出的外貌变化便成了三十年代那些有关她的宣传品建立起来的自我更新概念的有力佐证。克劳馥仿佛总是不断翻新着她的银幕内外的形象。

批评与评论

戴尔把这一范畴界定为对明星表演的欣赏或阐释。它包括明星饰演影片的评论、书籍和文章,明星的讣告和有关明星生涯的专题片。虽然评论家和批评家们常常为促销明星和宣传明星的一些性质相同的媒介机构工作,但是他们在建立明星形象时所起的作用却自有特色。这是因为他们总显得好像是代表观众说话的。他们发出的声音是对某个明星形象的响应，而不是——至少表面上不是——对这一形象的创造。因此,戴尔认为,批评有助于为明星形象增添复杂的色彩，而且也有助于说明公众在对某个明星的接受上所发生的变化。批评还会反过来作用于促销和宣传。有益的评论可能会影响未来明星的影片或合作明星的选择。评论家们总是捕捉某个明星银幕表演的一个方面,随后这个方面便会在宣传材料上突出表现出来。

直到四十年代后期,琼·克劳馥的银幕表演所受到的评论的注意要比她同时代的明星们少得多。在很大程度上讲,她演过的影片并未获得评论家们的重视。如上所述,女人电影的风格是无形的,而且这种类型的影片很少取材于广受好评的小说或戏剧。克劳馥对公众的吸引力在评论家们看来不过是靠着她的出场和她的服装,而不是靠任何不同凡响的表演才能。

具有讽刺意味的是,克劳馥在三十年代受到的最重要的“评论”并非来自评论家,而是来自影院老板。1938 年 5 月,行业报纸《好莱坞通讯》刊登过独立影院业主协会主办的一项调查的结果。在这项调查中,克劳馥(还有梅蕙丝、葛丽泰·嘉宝和凯瑟琳·赫本)被选为“票房毒药”,意思是说她的影片的票房收入证明,她的明星地位和与之相应的高额薪金是不合理的。克劳馥从 1933—1936 年每年都是票房十佳之一。但到了 1938 年,她受欢迎的程度便降了下来。评论家们抱怨说,米高梅公司给克劳馥演的影片都太老套,她的角色也很陈旧——克劳馥私下里也这么看。她的传记作者认为,米高梅公

司老板路易·B·梅耶相信公众对他公司名下的那些老牌明星(克劳馥、嘉宝、诺玛·希拉[①])已经厌烦了,并考虑用一些新面孔(朱迪·迦兰、拉娜·透纳、海蒂·拉玛尔和葛丽亚·嘉逊[②])来代替她们。“票房毒药”的称呼更给了他理由把更多的资金投在公司的年轻明星身上而让克劳馥等“衰落的”米高梅名演员在加映的副片中渐渐被人们忘却。克劳馥于1943年请求解除她与米高梅公司的合同并与华纳公司签约。整整两年她没有在银幕上露面,等待着合适的影片作为她的第一部非米高梅作品。

她最后同意演的影片是根据詹姆斯·M·凯恩1941年的小说改编的影片《欲海情魔》。息影期间,克劳馥雇了一个新经理人。《欲海情魔》的拍摄尚未完成,这位经理人便在花絮栏目作者中间散风说,克劳馥表演之出色肯定会使她得到奥斯卡奖的提名。结果到1945年10月《欲海情魔》发行时,克劳馥已被人们当作一位奥斯卡奖的候选人来着意谈论了。正如克劳馥的传记作者鲍勃·托马斯所讲的,“评论家们对她表演的赞美起了推波助澜的作用”。[③]1946年春,克劳馥赢得奥斯卡“最佳女主角奖”,从而兑现了自己作出的成功预言。

这里并不想谈论克劳馥表演的优点或是她“该不该”得奥斯卡奖,而是要表明,说她是票房毒药的指控和她在《欲海情魔》中的表演所受到的褒奖是怎样对她的明星形象起作用的。当时,“毒药”的标签在许多人看来似乎预示了克劳馥演艺生涯的终结。到1938年,克劳馥已经演了十年的电影了,比大多数演艺生涯始于默片时期的明星更长久得多。而且那时她已32岁,比当时走

---

① 诺玛·希拉(1900—1983):加拿大女演员,美国三十年代著名影星。作品《离婚者》(1930)曾获奥斯卡最佳女演员奖。——译者

② 朱迪·迦兰(1922—1969):美国著名影星。作品有《绿野仙踪》(1939)、《圣路易相会》(1944)、《一个明星的诞生》(1954)等。拉娜·透纳(1921—1995):美国四十年代著名影星。作品有《邮差总按两次铃》(1945)、《生活的模仿》(1959)等。海蒂·拉玛尔(1914—2000):奥地利女演员,1937年进入好莱坞。作品有《阿尔及尔人》(1938)、《白轮船》(1942)、《参孙与大利拉》(1949)等。葛丽亚·嘉逊(1904—1996):英国女演员,1939年进入好莱坞。作品有《傲慢与偏见》(1940)、《忠勇之家》(1942,获奥斯卡最佳女主角奖)、《鸳梦重温》(1942)等。——译者

③ 托马斯:《科恩王》,第135—138页。

红的女明星(秀兰·邓波尔、索妮亚·赫尼、艾丽丝·费伊和莫娜·洛伊[1])大得多。另外,随着年龄的增长,大多数女明星所期望扮演的纯情角色对克劳馥来说也变得越来越不合适了。

然而,随着《欲海情魔》在评论界成功,"毒药"说法的插曲作为又一个她终能克服的障碍而被整合进克劳馥的形象了。克劳馥东山再起,击败了所有奇谈怪论,再一次获得新生——像凤凰一样从几近熄灭的演艺生涯的灰烬中振翅腾飞。专栏作家劳拉·帕森斯在《影戏》杂志上写道:"20年前来到这里并且备尝胜负甘苦的合唱队的毛丫头在闲散了两年之后归来成为艺压群芳的加冕女王!"帕森斯忍不住提醒读者,甚至在克劳馥获得最辉煌成功的时刻,她仍经受着另一个悲剧——她与菲利普·特里的离婚。[2]

结论

以上个案研究只是以琼·克劳馥为例对明星形象这一复合多义体作一提示。明星们反映社会的方式并不是不可思议的,而是直截了当的,进一步讲,他(她)们的形象中包含着更大的社会形态所固有的悖论和矛盾。以克劳馥为例,这些矛盾涉及成功并怎样获得成功,以及人们对妇女和她们的社会角色的期待等等概念。戴尔对促销、宣传品、影片和评论的条理化阐述为电影史学家提供了一种确定明星形象并在其复杂性中考察这一形象以及描述历史变革的手段。

把明星看作是"被结构的多义体"也暗示了一般而言的社会电影史的某种复杂性。在电影史研究的四个传统范畴中,[3]社会电影史显示出最大的挑战。自十九世纪九十年代电影首次公开放映以来,观影处境一直代表着三种

---

[1] 索妮亚·赫尼(1910—1969):挪威滑雪明星,三四十年代好莱坞歌舞片演员。作品有《百万分之一》(1936)等。艾丽丝·费伊(1915—1998):美国三四十年代著名电影演员。作品有《昔日芝加哥》(1938)、《华盛顿广场的玫瑰》(1939)等。莫娜·洛伊(1905—1993):美国著名电影演员。作品有《瘦人》(1934)、《我们生活中最美好的年代》(1946)、《四月的傻瓜》(1969)、《航空港》(1974)等。——译者

[2] 劳拉·帕森斯:《欢迎你,琼》,载《影戏》(1946年6月号),第34—35、128页。

[3] 即社会电影史、美学电影史、经济电影史和技术电影史。——译者

不同的社会过程的汇聚点,这三种过程是:生产影片并使之放映的过程,把观众吸引到影院的过程和呈现于银幕的影片文本中的社会再现过程。

依据与每部影片公映有关的社会事件,依据1896年以来那些放映的数字,再依据过去九十年中制作和观看那些影片的人数,我们即能开始了解电影生产与接受所代表的社会现象的维度了。除此之外,还一定要加进我们在影院之外碰到的有关"影片"的东西:新闻报道、宣传品、广告、对明星的促销以及其他有关电影的话语形式。然而,社会电影史的范围并不限于这些方面,因为我们还得为大多数电影史课程思考在世界大多数国家中典型的观影处境的社会动力学:来自他种文化的观众在面对一个不在其文化中生产、亦非为其文化而生产、而是从海外进口的影片文本时的状态。

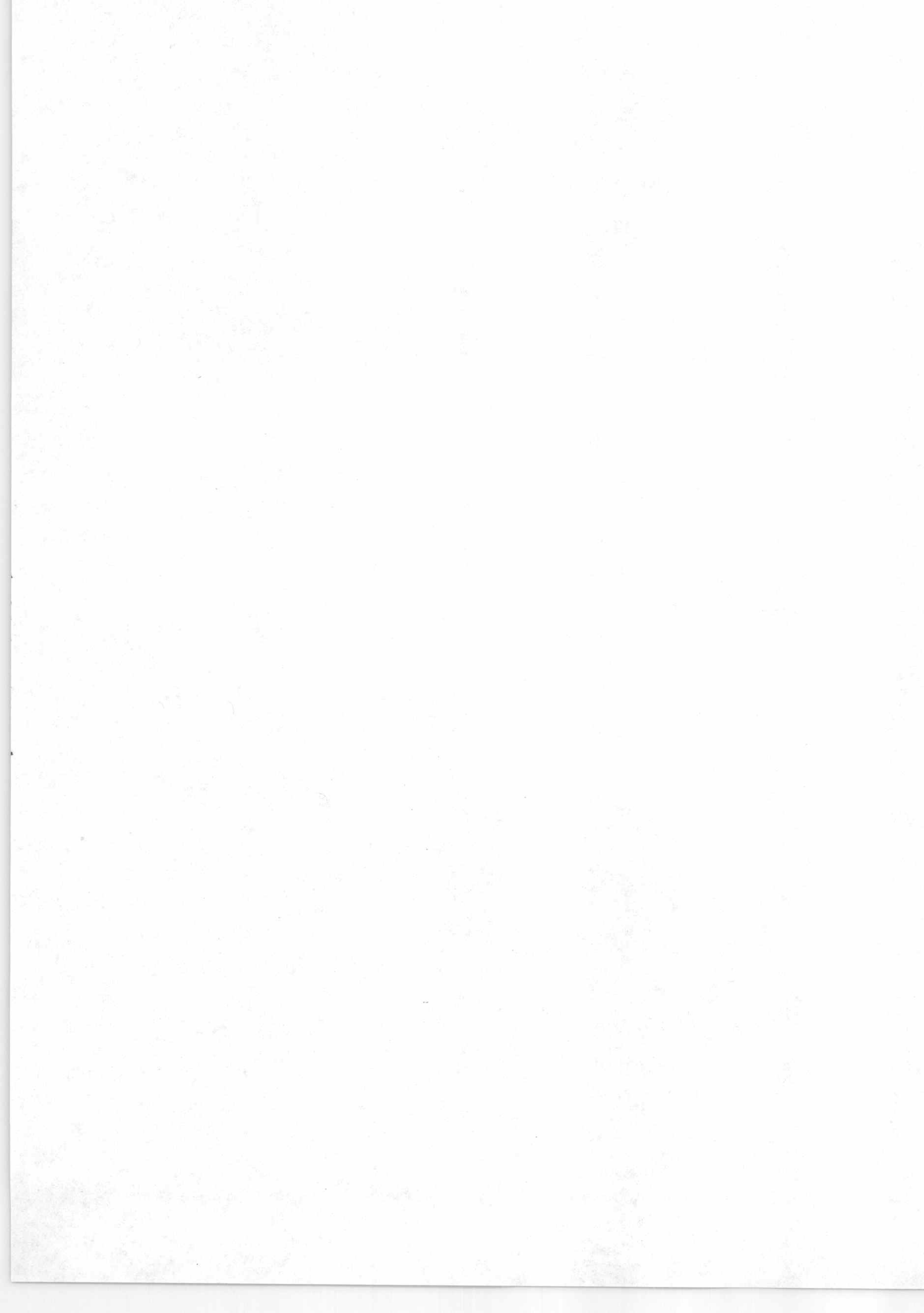
电影遍及世界的大众性以及近一个世纪来电影在西方文化的娱乐和消遣诸形式中所处的中心地位一直引诱着电影史学家和文化史学家用我们对电影的想象来建立一些卓越的解释,同时也诱使他们把影片看作是来自文化无意识的编码信息。但是包容电影生产和接受活动的社会过程的复杂性仍使人们难以作出简单的概括。电影史学家的研究对象所具有的"开放系统"的性质在任何领域中都没有像在社会电影史中表现得那样明显。

第三部分

做电影史



• 《崇山峻岭》(*High Sierra,* 1941)



Chapter 8
撰写电影史
WRITING FILM HISTORY



本书的前提之一是，作为电影史的读者，他越了解电影史（以及一般而言的历史）的研究和撰写的过程，他对电影史的学习就会越有兴味。评估电影史研究所呈现的问题和机遇，就等于把自己置于电影史编写者的位置，就等于（暂时）变成了一个电影史学家。很明显，有些电影史学工作需要接近珍稀影片、商务档案或生产文件。但这些工作对撰写地方电影史来说并不是经常要做的。几乎每个领域的电影史学家都会提出下列问题（并且有理由期望回答）：电影在一个特定的社区中是如何产生作用的？谁曾拥有当地的电影院？它使用过哪些技术？它上映过哪些影片？这些影片都受过审查吗？

除使人成为一个眼光更为敏锐的电影史读者之外，从事地方电影史研究还有其他一些益处。它是一个博大而且至今仍未启用的电影史研究的原始资料源。地方的研究者不应只是遴选其他人的阐释，而应寻找机会去发现和利用大量的、各种各样的第一手资料。关于地方观影情况的记录至今还非常之少，因而在这一电影史知识领域还是可以做些事情的。地方历史文献的积累有助于我们对经济史和社会史的重要问题进行重新思考。此外，作为一个重要的附加利益，地方电影史著述不仅能提供有关电影史的资料，而且还能导向对特定城市或城镇的更为全面的了解：不同群体的人们在哪儿生活，

怎样生活,这些城市在二十世纪是怎样发展的,为什么能有这一发展,以及在这个城市的某个历史时期,市民们能进行哪几种休闲活动和文化活动。

电影史研究的四种主要途径——美学的、社会的、经济的和技术的——之中,至少有三种[1]可以为还没有多少经验的研究者在做地方电影史时所遵循。例如:

> 电影放映商是如何赚钱的?放映了哪些影片?票价是多少?什么时候放映的?(经济途径)
>
> 何种技术应用于影片放映?技术变革是怎样引进社区的?当地对技术变革有哪些反响?(技术途径)
>
> 影院坐落在社区的哪些地方?谁去看电影?在社区内,看电影的方式是怎样变化的,并且(或者)是怎样随时间推移而变化的?(社会途径)

这些问题看上去非常初级,但大多数地方研究者很快会发现,它们从未在当地的特殊条件下被人提出过。

地方电影史的下述三个研究项目构成了本章的其余部分。这些项目并不是让人墨守的方法,而是对进入至今尚未开发的地方电影史领域的设想。它们暗示了一些可能会提出的研究问题、可供利用的资料种类以及阐释这些资料的方式。

8.1 项目一 技术变革的历史:有声电影来到密尔沃基

大多数研究电影技术变革的历史学家都强调变革的起源。较少为人问

[1] 美学电影史在此从略并非因为它从地方的角度讲关系不大,而是因为它通常涉及资料——旧影片拷贝——的使用,而这种资料是非常难找到的。此外,虽然从历史上讲,不同社会群体的美国人在看电影时会表现出很多各不相同的东西,但自 1915 年起,美国娱乐片的生产至少可以说是全国现象而非地方现象。影片生产的费用之高基本上杜绝了专为当地观众服务的地方电影制作。但研究地方新闻片的生产以及地方的电影俱乐部影片和实验片还是有可能的。

及的是,技术变革是怎样在地方上普及的?也许美国(就这一变革而言,也可泛指世界)电影史中最富戏剧性的技术变革就是二十年代末期的同步声电影——“有声片”——的到来了。电影声音的到来对于好莱坞电影生产的冲击已经成了电影史传奇的素材:表演生涯“一夜之间”就决定了成败;从纽约运来一车厢一车厢的戏剧导演;有的制片厂大赚特赚,有的则赔得一塌糊涂。好莱坞对声音的态度曾有一个转变的过程,本书第五章已对这一转变的经济学作了分析。与传统解释比较,这种分析描绘了一幅更为准确的图景。仍待问及的是,当“有声片”离开好莱坞,进入遍布全国的地方影院时,又发生过什么事呢?

许多研究美国电影的史学家都是就某一个单独的事件来阐述地方一级的技术变革:就在那一天(到底是10月5日、6日,还是24日,说法不一),纽约市百老汇剧院正在放映《爵士歌王》,突然,银幕上传出阿尔·乔尔森的歌声。阿瑟·奈特在《最生动的艺术》一书中说,这部影片在当天的迅即成功“标志着一个时代的结束”。[①]杰拉德·马斯特说:“《爵士歌王》的成功以难以置信的速度把1927年的电影工业撕成两半。”[②]这一事件现在已变得一经提及便会使人联想到美国观众初次接触电影声音的情况。美国邮电部甚至在1977年发行了一枚邮票来纪念电影声音诞生五十周年。

但是,在纽约市之外又是怎样的情形呢——比如说,在威斯康星州的密尔沃基,声音是怎样并且是何时来到这个中西部城市的呢?只有一份地方资料可以用于这一研究项目,那就是一份日报——《密尔沃基报》——上刊登的有关电影活动的记载。这种自行限定的做法表明一个研究者能从即使是最容易接触到的材料中获取多少东西。仅根据这一份材料,历史学家就可以作出如下结论:声音来到密尔沃基是一个比《爵士歌王》所暗示的“迅即成功”更为复杂、更具渐进性的过程。

声音并不是借《爵士歌王》来到密尔沃基的,时间也不是1927年10月。

[①] 阿瑟·奈特:《最生动的艺术》(纽约:新美国图书馆,1979),第45页。

[②] 杰拉德·马斯特:《电影简史》第三版(印第安纳波利斯:鲍勃斯—梅里尔,1981),第185页。另见查尔斯·海厄姆:《美国电影艺术》(纽约:船锚出版公司,1974),第86页;以及劳伦斯·卡迪什:《塑料卷的魔术》(波士顿:利特尔,布朗,1972),第103页。

密尔沃基的观众第一次听到银幕上传出的声音是在 1927 年 9 月 3 日。当时,资深的密尔沃基演艺界经理人 L. K. 布林的位于商业区的嘉顿影院重新开张,上映了一组维太风有声片和一部录有音乐声带的故事片(《男人恋爱时》)。在那天推出的第一部有声片中,电影制片人和发行人协会主席威尔·海斯笔直地站在摄影机前,向这些短片的制作者华纳兄弟公司和特殊设备的提供者西部电气公司致贺词。演出活动以大受欢迎的杂耍喜剧演员范和申克的演出开头,这是他们最负盛名的一套保留节目的电影版。接着是女高音玛丽·刘易斯和男高音乔瓦尼·马丁内利的演唱。节目以前面提到的那部故事片作为结束。布林希望有声片这个新奇玩意儿能帮他打破萨克斯兄弟公司院线对当地放映业的独家垄断。由于这些短片取代了定期举办的舞台表演,而且录音又为故事片提供了伴奏,于是——我们可以猜到——布林取消了影院的交响乐队,并就此省了一大笔钱。[①]

《密尔沃基报》上未署名的评论者们对整个节目大加称赞。他们在第二天写道,海斯话音甫出,观众便开始欢呼;整个晚上观众一直全神贯注。这个节目中最受欢迎的是马丁内斯。他录制在唱片上的歌声如水晶般晶莹清澈荡漾于整个大厅。“密尔沃基喜欢维太风”,评论者在文章结尾时写道:“看来维太风是表现戏剧歌曲(马丁内斯的咏叹调)的最好媒介。”布林的广告词强调了有声片对节俭的密尔沃基人的娱乐价值:纽约人看有声片得花两元两角钱,而嘉顿影院成人只收五角,儿童票价减半。[②]

1927 年的整个秋季,嘉顿都在上映有声短片和配有录音音乐伴奏的无声故事片。短片都很精彩,那个时期最著名的表演家都在短片里出现,像弗雷德·韦林和他的那些宾夕法尼亚同伴乔治·杰塞尔、米沙·埃尔曼、约翰·查尔斯·托马斯、威利·霍华德和尤金·霍华德,更不用说阿尔·乔尔森了。嘉顿的广告宣称:“维太风胜似你亲眼目睹明星本人。”票价的确也比较便宜——只有密尔沃基宫杂耍剧场夜场票价的一半。[③]

1927 年 12 月 31 日,那个“具有历史意义的”纽约首映式过去快三个月

[①]《密尔沃基报》(1927 年 9 月 3 日),第 7、11 页。

[②]《密尔沃基报》(1927 年 9 月 4 日)Ⅱ,第 10—11 页。

[③]《密尔沃基报》(1927 年 9 月 22 日),第 4 页;(1927 年 10 月 4 日),第 26 页;(1927 年 11 月 4 日),第 9 页。

了，密尔沃基人才终于看到了《爵士歌王》。布林把票价提高到儿童五角，成人七角五分。尽管有票价上浮和密尔沃基元月的严寒，《爵士歌王》仍大获成功：嘉顿史无前例地持续放映了四个星期。《密尔沃基报》的正统戏剧评论家南希·李盛赞维太风是电影的"奇迹"。她写道，有了它，伟大的戏剧最终会从银幕上向我们走来。[①]

然而接踵而至的是后继无片！嘉顿是因为没能得到华纳公司的其他有声故事片才回过头来放映无声故事片和"维太风"杂耍节目的吗？如果声音的到来真的是一次"革命"，密尔沃基也是缓慢地经历这一革命的。直到1928年3月，即《爵士歌王》在纽约首映整整五个月后，密尔沃基人才看到"第一部全同步声两本(制)故事片"——《索罗门的孩子们》。当月下旬，嘉顿新添了有声新闻片。然而，在嘉顿放映的第一部有声新闻片的内容几乎算不上是"新闻"了：其中有一段查尔斯·林白和卡尔文·柯立芝总统的讲话，是1927年6月录制的。[②]

4月下旬，《爵士歌王》在嘉顿影院复映两周。在这轮放映结束时(5月6日)，福克斯公司影院联合会——密尔沃基市最大院线的拥有者——在较大的居民区影院(有2000多个座位)中的五家实行了"全声电影"放映方式。福克斯将在这些二轮影院中试验放映有声片。哪部影片放映成功，再把它推向闹市区。工作人员为安装必要的设备整整一个星期从午夜一直干到第二天上午九点。1928年5月13日，星期天，电影声音来到密尔沃基的居民区。为了庆祝母亲节，东方、加菲尔德、托尔、莫杰斯卡和厄普陶恩等影院都准备了特别礼物——嘉顿的更为昂贵的闹市区节目的复制拷贝：几个有声短片加一部无声(但有机械音乐伴奏的)影片。那时，密尔沃基有六家影院安装了传送声音的电路。而在当时，这样的影院在全美国也才有三百家。[③]

电影向有声的全面转化直到1928年秋(即《爵士歌王》在纽约首映整整

[①]《密尔沃基报》(1927年12月29日)，第10页；(1928年1月13日)Ⅲ，第4页；(1928年1月22日)Ⅲ，第4页。

[②]《密尔沃基报》(1928年2月5日)Ⅶ，第7页；(1928年3月1日)Ⅱ，第6页；(1928年3月22日)Ⅱ，第11页。

[③]《密尔沃基报》(1928年4月26日)Ⅲ，第8页；(1928年5月6日)Ⅶ，第5，9页；(1928年5月13日)Ⅵ，第9页。

一年后)才在密尔沃基发生。嘉顿凭借它与华纳兄弟公司的关系,起了引路的作用。1928年7月20日,嘉顿上映了《纽约之光》——第一部"全同步声"故事片,造成连映三周的轰动效应。8月,嘉顿变成了密尔沃基第一家完全转向放映全声电影的影院。[①]9月,福克斯公司院线由于非常满意在居民区影院实行的有声片试映方针,因而让它的那些位于闹市区的大型影院也转而放映有声片。

正如人们在以上记叙中看到的,根本就没有标志着电影声音来到密尔沃基的"具体日期"。如果我们一定要选一个日期的话,它就只能是1928年9月22日,而非1927年10月6日。这一日期标志着福克斯公司的威斯康星影院——密尔沃基的最大影院——正式采用放映全声影片的方针。如果我们一定要选一部影片来代表密尔沃基对电影声音的接纳的话,它就只能是《唱歌的傻瓜》——阿尔·乔尔森的第二部影片,而非他的第一部影片《爵士歌王》。《唱歌的傻瓜》于1928年秋史无前例地在嘉顿连映六周。L. K. 布林声称,在这部影片上映期间,有40万市民走进影院的转门。

然而,1928年秋,闹市区影院相当迅速的转型以及在这些影院里"全同步声"、"全歌唱"故事片的成功并不标志无声电影在密尔沃基寿终正寝。在密尔沃基,差不多有25%的居民区影院仍继续放映无声片,而且一直持续到三十年代。[②]

以上基于特定资料来源的简要辨正说明了地方技术变革的启动过程。它也提醒我们警惕那种有关电影放映的笼统而不确切的结论;而这结论至今仍常为人们所重复。就如我们在下个研究项目中将再次看到的,纽约市并不能代表整个国家。在密尔沃基,有声短片似乎养育了声音的变革。《爵士歌王》虽大受欢迎,但大多数密尔沃基人在体验有声长片之前,已经看到和听了好几个月的杂耍短片了。如果革命意味着迅速、彻底、剧烈的变革,那么这个术语就需经过刻意的曲解才能适用于电影声音来到密尔沃基这一事实。

[①]《密尔沃基报》(1928年5月18日)Ⅱ,第7页;(1928年5月27日)Ⅵ,第11页;(1928年6月22日)Ⅲ,第7页;(1928年7月20日)Ⅱ,第10页;(1928年8月14日)Ⅱ,第10页。

[②]《密尔沃基报》(1928年9月21日)Ⅲ,第5页;(1928年9月28日)Ⅲ,第7页;(1928年10月12日)Ⅲ,第4页;(1928年11月9日)Ⅲ,第5页;(1928年12月12日)Ⅲ,第8页;(1930年4月3日)Ⅲ,第6页。

经过一年光景，先是一家影院，然后是五家……才慢慢使密尔沃基的影迷们看上有声电影。而从威尔·海斯的声音第一次回响在密尔沃基的一家影院到电影声音在当地的完全普及，足足花了三年多的时间。

8.2　项目二　地方电影放映的经济学：院线

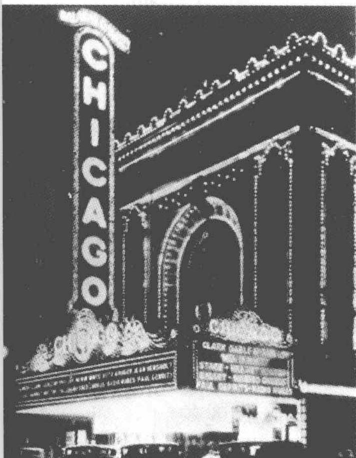
就技术电影史而言，大多数对美国电影工业的考察都注重好莱坞和电影生产的经济学。即便如此，我们对好莱坞制片公司之运作的了解也还需补充很多东西。我们知道，美国电影工业长久以来一直以高度的经济集中为其特征。也就是说，数家企业——三十年代的"五大"公司和"三小"公司——控制着商业娱乐片的大部分市场。这八家垄断成员的权利来自电影放映这一环节；1948 年，美国最高法院发现，正是通过对主要城市大型影院的控制，这八家公司才得以保持它们的垄断权。好莱坞对放映环节的控制是从二十世纪十年代到三十年代逐步完成的。它大体上是以收购地方的和地区的院线或联号影院为基础的。具有讽刺意味的是，当时好莱坞走向垂直统一管理（控制生产、发行和放映）竟得力于地方企业家们在水平统一管理（将单个影院发展成院线）上所做的努力。尽管院线建设是大多数地方都有的现象，但是对于院线是怎样发展的，我们还所知甚少。

利用向公众开放的文件（城市志、政府报告、行业报纸、期刊文章和采访录），这种地方研究项目便可考察二十年代期间美国最有势力的地方院线的兴起：这便是芝加哥的巴拉班和卡茨公司。

1926—1946 年，巴拉班和卡茨公司完全控制了芝加哥的第一、第二和第三轮的影片发行，并且建立了后来很著名的"芝加哥电影发行系统"。依仗这一系统，仅有芝加哥影院座位总数四分之一的巴拉班和卡茨联号影院，其平均创收成绩竟占该市影片租金总收入的 65%。由于这一时期任何一部影片总收入的近 10%要来自芝加哥，因而我们有理由推论，任何一部影片在美国收益的 3%—5%要流经巴拉班和卡茨公司的账户。此外，巴拉班和卡茨公司

在不到六年的时间里(1919—1925)便获得了巨大的权力。1919 年,该公司只有六家影院,其中仅一家算得上是首轮影院。但到了 1925 年底,公司已完全控制了芝加哥的电影市场,并且与费莫斯·普雷尔斯—拉斯基制片公司联合建立了帕伯利克斯院线。[①]巴拉班和卡茨公司是怎样在六年时间里从芝加哥的许多院线中脱颖而出,变成该地区占支配地位的公司的呢?

这一问题的简要答案是,巴拉班和卡茨公司革新了一种既创造巨额利润同时又调控好成本的策略。尤其值得一提的是,由于公司在发展初期势力很小,也得不到最受欢迎的首轮影片,因此只能制订一种在影片之外做文章的经济策略。这一获得巨大成功的发展计划有五个部分。

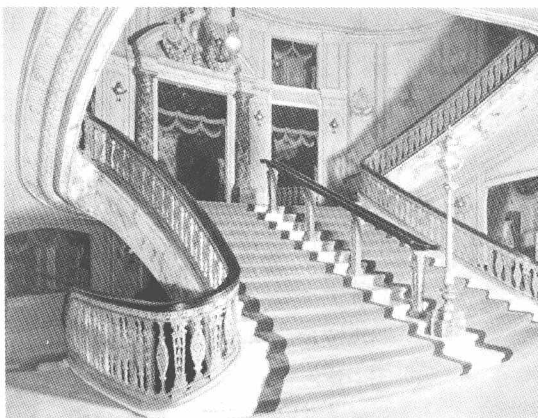


8-1 芝加哥影院,坐落于芝加哥商业区。自开业后,便迎来了电影宫的黄金时代。夜晚,在三层楼高的闪烁夺目的霓虹灯映衬下,芝加哥影院显得富丽堂皇,灯光勾出的轮廓仿佛巴黎凯旋门。

第一,巴拉班和卡茨公司认识到了芝加哥(以及美国其他城市)所发生的重大社会经济变革。十九世纪末至二十世纪初的大规模交通建设使得中产阶层和中上阶层的人们逃向"通有有轨电车的郊区"。因此,巴拉班及卡茨公司没有把它的第一家大型影院——中央公园影院——建在闹市区,而是把它建在了芝加哥城西的郊区(这是一个因芝加哥高架铁路系统的扩展而在 1902 年形成的拥挤的"市郊居民区")。中央公园影院生意的繁荣促成公司于 1918 年在城北的市郊居民区建立了它的第二家影院——里维埃拉影院。由于控制了能从西郊和北郊收益的电影宫,巴拉班和卡茨公司的经营便开始转向南郊和市中心的商业区。该公司在卢普商业区建立了它的第一家闹市区影院——芝加哥影院。当作为基地的这四家影院运转起来时,巴拉班和卡茨公司便能吸引芝加哥各地区的顾客了。利用高架铁路或有轨电车系统,任何一个潜在的消费者都能在 30 分钟内到达一家巴拉班和卡茨公司下属的影院。而后,随着更多影院的建立,乘车时间不久就缩短到 15 分钟。到了 1925 年,巴拉班和卡茨公司已经垄断了芝加哥的放映

[①] 迈克尔·科南特:《电影工业中的反托拉斯》(伯克利:加州大学出版社,1960),第 155—161 页;马丁·奎格利编:《电影年鉴·1931》(纽约:奎格利出版社,1932),第 300 页。

收益——并不是靠占有全部影院,而是靠对位于主要商业中心和闹市区边缘的大型电影院的控制。[①]



8-2 芝加哥影院内部豪华的扶梯。建筑师乔治·拉普说这个设计是为了“提高观众的娱乐期待”。

第二,预先排定的娱乐节目远未开始,巴拉班和卡茨公司就开始“炫耀”了:大楼本身便是观影体验的重要部分。从外部看,该公司的影院就像是旧日皇亲国戚的府第或宫殿——但与其说适合十七世纪的国王,不如说适合二十世纪的工商巨头。三层楼高的巨型霓虹灯是人们用以确认影院的标志,五颜六色的灯光闪耀着诱惑,有效地为影院招徕生意。与这个富丽堂皇但多少有点俗气的电招牌相对照,巴拉班和卡茨公司各影院的呆板门脸儿和脏兮兮的玻璃窗则使它们同社区机构——教堂和银行——的最为保守的景观几无分别。

在影院内部,豪华的厅所能容纳的等候观影的人群足以坐满整个剧场。枝形吊灯、油画和华美的帐幔装点着休息厅,钢琴师的演奏使人们在等待中心境怡然。有很多引座员为顾客服务,纵横交错的过道可使几千人相当轻松而迅速地出入。公司并未忽视影院的辅助服务。休息室宽敞、洁净,装饰着绘画和雕塑。公司甚至还管照看孩子;每家影院都有一位训练有素的服务员和一名保姆管理着一个小型幼儿园。[②]

巴拉班和卡茨公司发展计划的第三部分是在二十年代使它的影院在众多公共建筑中独树一帜,即建立空调系统。如何在夏天使影院凉爽宜人,十

---

① 霍默·霍伊特:《芝加哥地价100年》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1933),第225—263页;芝加哥城市规划委员会:《芝加哥市的44个商业城》(芝加哥:芝加哥城市规划委员会,1942),第12—40页;芝加哥历史学会,阿瑟·G·利维收藏:《芝加哥及附近地区最大的影院》(1935年7月12日,油印品),出版地点不详;芝加哥娱乐管理委员会:《芝加哥娱乐概览》,第2卷(芝加哥,1958),第1—37页。

② 巴尼·巴拉班和萨姆·卡茨:《巴拉班和卡茨影院管理准则》(芝加哥:巴拉班和卡茨公司,1926),第90—101页;《电影新闻》(1921年4月9日),2485—2486;乔治·L·拉普:《影院建筑史》,载阿瑟·沃尔特斯多夫编:《有生命力的建筑》(芝加哥:A.克罗奇出版社,1930),第62—64页。

多年来一直是个难题；多数影院在6月到9月间只好关门歇业。说来真有趣，到了1911年，由于芝加哥牲畜加工场冷冻牛肉的需要，工程技术人员才改进了能用以安全冷却大范围空间的必要技术设备。1917年，巴拉班和卡茨公司的中央公园影院成为全国第一家风冷电影院。到1925年时，电影行业报纸常把空调系统看作巴拉班和卡茨公司取得夏季巨额收入的一个原因。公司影院的夏季广告就是镶在冰柱里的影院名字，结果使夏季的票房利润经常高于冬季。[①]

巴拉班和卡茨公司发展战略的第四方面是个人服务，而且人数非常之多。每家影院都有100多名雇员，其中三分之一是引座员和检票员。公司征募高校毕业生来做引座员：他们身着红色制服，戴着白手套和黄色肩章。引座员应是礼貌待客的模范。每位观众都被称以先生、女士，小孩也不例外。向消费者提出的每项要求的最后一个词都是“谢谢”。无论服务多么周到或是消费者多么感激，引座员都不能接受小费。[②]

最后，巴拉班和卡茨公司的影院所提供的娱乐还不只是电影。有一个大型交响乐团为所有影片伴奏。按规定，整个节目是两个小时，其中至少有一半时间是真人出场的舞台表演。公司还把走红的杂耍表演吸引到影院来，以此确保有连续不断、引人入胜的整套娱乐节目提供给观众。特别是在公司创建的初期，舞台表演的吸引力正好用来抵消公司的弱点——时常不能确保从发行商那儿拿到最流行的影片。就这样，巴拉班和卡茨公司以其精彩的舞台表演、管弦乐队和风琴手的美妙演奏打出了名气，它上映的影片反倒相形见绌。舞台演出集中了表演行业中最有才华的演员、考究的服装和布景，以及复杂的多彩光效。这些生动场面的营造耗资巨大，但公司却能以循环演出和各影院分摊费用的方式压低单个影院的成本。[③]

[①] 巴尼·巴拉班：《我最大的失策》，载《福布斯》，第50卷（1946年2月1日），第12—16页；《影院空调系统》，载《冰与制冷》69（1925年11月），第251—252页；以及《蒂沃利影院的热力、通风和制冷设备》，载《机电工程》26（1922年3月1日），第249—255页。

[②] 戴维·沃勒斯坦于1977年8月28日在威斯康星州斯林格的采访记；巴拉班和卡茨：《巴拉班和卡茨影院管理准则》，第14—73页；以及阿瑟·迈耶：《越大越好》（纽约：西蒙和舒斯特，1953），第71—103页。

[③]《综艺》，1922—1925年许多期中关于舞台表演的评论栏目；以及本·M·霍尔：《最佳保留座位》（纽约：布拉姆霍尔出版公司，1961），第187—188页。

1925 年 11 月，巴拉班和卡茨公司与费莫斯·普雷尔斯—拉斯基公司(即后来的派拉蒙公司)、萨姆·卡茨公司合并，将经营的范围扩展到纽约，为新成立的派拉蒙—帕博利克斯院线建立巴拉班和卡茨系统。随后，这一院线迅速取得了在国内的支配地位。在巴拉班和卡茨公司这一个案中，我们发现了一个城市(既不是纽约，也不是好莱坞)的一家公司改变美国电影工业史的重要例证。承认这一事实，便是从探询地方电影经济现象的一个问题——巴拉班和卡茨公司是怎样变成芝加哥最有势力的联号影院——出发而得出的最后结论。

以上尽可能简明扼要的对巴拉班和卡茨公司经济战略的描述隐去了为此研究项目收集资料时所走过的颇为艰苦的路程。这项工作是以查阅芝加哥市工商名录开始的。从那上面可以找到巴拉班和卡茨公司各影院的名称和地址。由于芝加哥一直是世界上为人研究最多的城市之一，因而确认影院地址的地理环境和社会经济环境还是比较容易的。这也引起我们对搞零售业务的商业机构的坐落位置之重要性的认识。几本关于二十年代影院设计的图书强调了巴拉班和卡茨公司固定影院的建筑设计师 W. W. 拉普和乔治·拉普的重要性。在芝加哥历史学会的收获是发现了一本巴拉班和卡茨公司为其影院经理准备的手册。这本手册上的材料促使我们去了一所大学的工程技术图书馆，以便调查影院空调系统的发展情况。一些普通报纸和行业报纸提供了一些关于芝加哥市民看电影情况以及巴拉班和卡茨公司首脑情况的补充资料，这些报纸是《芝加哥论坛报》、《综艺》、《电影新闻》和《电影世界》。所有这些报纸资料都是在微缩胶片上找到的。对巴拉班和卡茨公司前任主管人员的采访也为澄清一些出版资料未能涉及的问题提供了资料。

巴拉班和卡茨公司的例子在地方电影经济史中多少有点特殊。它不仅成为最重要的(尽管不是最大的)地区院线，而且是在一个城市中从小到大发展起来的。然而，根据其他一些初步研究得出的结果，地方院线的建立似乎是一个很广泛的现象，而且有些城市比芝加哥起步还早。简言之，有很多地方电影经济史尚待研究——而所有这些研究都发端于某个地方某个人的一句提问："是谁拥有我市(镇)的电影院？"

8.3 项目三 地方社会史:两个城市中观影活动的早期形式

自1896年电影在美国的杂耍剧场首次放映以来,电影院一直是人们见世面的场所。在电影诞生的最初二十年间,看电影变成无数美国人的基本娱乐形式。究竟是哪些人构成了各个历史时期的观影大众呢?他们去的电影院在哪儿?这些影院是什么样的?令人吃惊的是,从全国的意义上讲,我们对电影观众或作为取得社会经验的观影活动所知甚少,而仅有的知识也只是最粗略的人口统计资料。对于地方一级的情况,我们知道的就更少了。

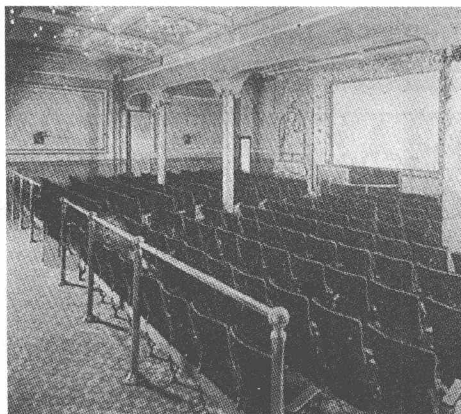
社会电影史的这一研究项目要提出两个相关的问题:谁去看电影和电影院位于何处?我们选择的时间段是1905—1915年,即一般所说的“镍币时代”;城市选的是纽约和北卡罗来纳州的达勒姆。

尽管缺乏对早期放映情况的基本研究,有关美国电影的通史型著作也还是引人注目地描绘了1915年以前观影活动的大致图景。我们从这些著作中得知,电影在杂耍剧场上映了近十年之后,随着成千上万家镍币影院的建立(从1905年开始,这种影院在美国城市中较穷的地区迅猛发展),电影变成了一种独立的娱乐形式。镍币影院不过是一些经过翻修的铺面房。只付五分钱,人们便可以挤进一间配有几百把椅子的小房间,观看在一张床单上放映的无声片。我们可以将大多数通史著作中对镍币时代的描述概述如下:

> 一、镍币影院“热”始于1905年左右,并且持续了十年。直到1915年前后电影宫时代到来为止。
>
> 二、镍币影院坐落在主要城市市中心的工人阶级居住区,来看电影的常常是穷人,特别是新来的移民。
>
> 三、由于镍币影院是针对无产阶级开设的,因而往好了说它也是很简朴的,而且非常潮湿肮脏。这些影院多是经过翻修的店铺,座位不到300个。

由于用来支持上述概括性论断的资料似乎来自纽约市,因此最好从详

细考察 1905—1915 年该市的放映情况入手来开始我们对镍币影院现象的重新思考。最基本的问题是：早期的电影院都位于纽约的什么地方？都是哪些人去影院看电影？与芝加哥一样，纽约的城市工商名录列有该市全部企业机构（大约从 1906 年起也包括了电影院）的名称和地址。[①]查阅一下 1905—1915 年的这类工具书和一份当时的城市街道图，就可以找到镍币影院的位置以及它们每年经营情况的变化。镍币影院看来并非均匀地分布于整个曼哈顿区，而是集中在下东城、联邦广场附近（第 14 街）以及该区西北部的鲍厄里街和哈莱姆的第 125 街一带。[②]这种分布形式从 1906—1912 年一直未变，影院总数亦未发生变化（150 家）。



8-3 镍币影院（Nickelodeon）的成功很快在美国掀起一个仿效的热潮，不仅为美国带来巨额经济收入，而且极大刺激了美国发行放映事业和制片业。

下个步骤就是把这些资料加工成对上述问题的回答。镍币影院看来并非均匀地分布于整个曼哈顿区；有些地方影院很集中，另一些地方则一家影院也没有。一些通史的记叙曾讲，有数量可观的镍币影院分布在下东城人口稠密的犹太移民居住区。然而，我们发现有很多镍币影院位于传统的娱乐区（鲍厄里街和联邦广场）、分布在零售商业街两侧（特别是哈莱姆的第 125 街）以及公共交通沿线（第 2 和第 3 大街）。就社会阶级而言，镍币影院更多地坐落于中产阶级居住区或在其附近，而不是在下东城犹太人居住区。

解释镍币影院不坐落在什么地方是很重要的。令人惊讶的是，位于紧挨着下东城居民区的意大利人居住区的镍币影院竟屈指可数。而这两个居民区的人都是纽约市最穷的新近到达的移民。为什么有这一差别呢？答案在于

---

① 我们尤其使用了《特罗的大纽约工商人名录》以及那个时期的戏剧与电影的行业报刊。为进一步印证，我们把 1908 年特罗的登记表与爱迪生的雇员约瑟夫·李科伊编订的登记表（新泽西州西奥林奇，爱迪生资料馆）作了比较。条目的共变率非常高。

② 上述地方均属曼哈顿区，居民多为劳动阶级（包括贫苦移民）。——译者

两个族群不同的移居形式。

十九世纪末二十世纪初东欧犹太人向美国大迁徙时都是阖家移居的,为的是永久逃避宗教迫害和政治迫害。而意大利移民基本上是由 14 岁至 44 岁的男性(约占总数的 80%)构成的。他们来美国是为自己或为还在意大利的家庭赚钱的。最说明问题的是归国率——这里指移民回国的比率。在 1907—1911 年, 每 100 个从埃利斯岛进入美国的意大利人中有 73 个最后又回到了意大利。而在犹太人中,归国率只有 7%。由此可见,下述说法还是讲得通的: 许多住在下曼哈顿公共住宅内的意大利男人很可能不愿意把他们少得可怜的工钱花在看电影这种毫无实际意义的事情上。而旁边那个以家庭定位、心系美国的犹太社区才是建立影院的更有利可图的好地方。[1]

工商名录和城市人口统计资料可以告诉我们一些关于早期电影放映的事情;但对其他一些事情,它却无能为力。比如,镍币影院有多大? 它们装修得讲究不讲究? 它们只是为放电影设计的吗? 要回答这些问题,我们就得查找另一些资料源:回忆录、当时报纸上的文章以及电影行业报纸提供的对一些影院的描述。镍币影院并非都像传统的电影传说讲述的那样是黑暗的、散发着臭味、在锯末上铺着地板的铺面房。许多镍币影院装饰考究,并配有穿制服的引座员,座位达到 1000 个,每场上演两小时的节目——包括电影和杂耍。这些"三流"杂耍剧场早在 1808 年就出现在曼哈顿了,并在早期电影放映中显现出了较大的质变。[2]

对更大更商业化的影院的发展潮流的进一步记录尤其可以从火灾保险图中找到。那时像现在一样,火灾威胁着美国的各个城市,因而为住宅和企业上火灾保险是一项重要的经济活动。保险公司需要有关建筑结构本身的性质、邻近建筑的类型以及水源的远近方面的资料。为使保险代理人迅速到达客户那里, 桑伯恩测绘公司为较大的美国城市准备了按街区绘制的地图。这些地图每十年左右修订一次,上面标有建筑物的地点、建筑材料(石

---

[1] 《综艺》和《电影世界》1908—1912 年各期。

[2] 托马斯·凯斯纳:《金色大门:纽约市意大利移民和犹太移民的迁移》(纽约:奥克斯福德大学出版社,1977);以及格雷斯·迈耶:《纽约往事》(纽约:麦克米伦出版公司,1958),第 50 页。

制、木制，还是砖制）、规模、结构特征（如天窗或戏台）以及用途（货栈、工厂、住宅）。从这类地图上可以很容易地发现，下东城的大部分影院都是小铺面房。然而，在较为富裕的居民区中的其他影院则是用石头砌成的，装有精致的门脸儿，有大型舞台、化装间和布景控制设备，能容纳 1000 或更多的观众。我们过去为镍币时代的"一般"影院所描绘的图景现在看来肯定是需加修正了。

总之，就曼哈顿岛而言，前文提及的三点概括必须作如下修正：

一、镍币影院并非只坐落于工人阶级居住区。它们看来既群集于某些穷人居住区，也群集于中产阶级居住区。我们举的"小意大利"的例子就非常生动地表明了这一点。许多镍币影院的位置看来都离当时的零售店、传统的娱乐区以及公交线路不远。

二、镍币影院并不都是阴暗潮湿的铺面房。许多镍币影院很吸引人，常常模仿或引进一些杂耍表演。

三、到 1910 年为止，铺面房影院已是穷途末路，并为更大更商业化的建筑所代替。1910—1915 年间更表现出"电影宫的兴起"的特征。

对曼哈顿的研究成果看来也适用于美国其他大城市，但它们能说明小城市观影活动的形式吗？对 1906 年的纽约人来说，电影已经看了十年，想必它已成为很普通的东西了。但在电影兴起之前并没多少或根本就没有戏剧传统的小城市中，情况又是怎样的呢？在居民多为同一种族而且又无大片异族飞地的社区中，影院又是怎样分布的呢？对于这些问题，简单的研究显然不能得出令人满意的答案。然而，对镍币影院时代的一个南方小城——北卡罗来纳州的达勒姆——的考察将会表明观影活动中的一些相似点和重要差异。

纽约和达勒姆不仅面积有大小之别，而且它们的发展形态、文化历史、地理条件和种族构成也不相同。这些因素便是两个城市刚刚与电影打交道时所现差异的基础。1865 年，达勒姆只是不足 100 人的居民点；到了 1910 年，它的人口已超过 26000 人。有两个因素可以说明这种引人注目的人口增长：铁路交通的发展和烟草工业的成长。到十九世纪末二十世纪初，达勒姆已是世界上最重要的卷烟生产中心。达勒姆的市民差不多都是本地出生的

美国人。1910 年,只有 258 个达勒姆居民是移民;而黑人约占全市人口的 35%。为全市居民服务的商业网点全集中在市内主街两边的六个街区里。大多数白种工人居民住在市区边缘叫作“作坊村”的居民区——每个居民区各有一个作坊或工厂。[①]

黑人社区则集中于闹市区东南一个叫做“海蒂”的地区。达勒姆的黑人比南方大多数黑人富裕得多。在其他城市,黑人是不允许做工厂里的技术或半技术工作的,但纺织和烟草工业的迅猛发展迫使白人工厂主向黑人工人“开放”了这些工作。1904 年,达勒姆针织品厂变成这个国家第一个全部劳动力都是黑人的工厂。到 1909 年,黑人在达勒姆拥有的土地,其价值估计在 50 万美元以上。黑人作家和活动家 W. E. B. 杜波依斯在评说达勒姆时说,“这座小城有一个 5000 或更多一些的有色人群体,他们的社会发展和经济发展或许比这个国家的任何一个同样群体都令人瞩目”。[②]

电影来到达勒姆要比纽约晚一些。达勒姆第一次有记载的放映是在 1903 年夏季的一个露天游乐场。1902 年,当地的有轨电车公司在干线的终点站建起了雷克伍德公园(这种做法在当时很普遍,为的是吸引人们乘车来游玩)。从那以后的十年间,在雷克伍德公园时有电影放映,但仅是在夏季。达勒姆第一家固定的电影院直到 1907 年 12 月才开业。这家叫做“电力剧场”的影院坐落在市内主街,最初的票价是成人一角,儿童五分。一年以后,爱迪森尼亚和迪克两影院也在附近开张。这家影院在开业首映时,达勒姆的《信使晨报》在头版报道中称这一娱乐奇品造成了“惊人的轰动”。电影来到达勒姆虽迟了些,但它却迅速走红。[③]

在纽约和芝加哥,很多早期的电影放映都是在杂要剧场举行的。电影变成八种杂要之一。然而达勒姆没有杂要剧场。事实上,达勒姆最早的固定剧

---

① 赫伯特·斯旺:《达勒姆规划》(北卡罗来纳州达勒姆:达勒姆城市规划委员会,1925);以及《达勒姆县的经济与社会:北卡州大学农村经济学和社会学系的一项实习研究》(达勒姆,出版单位不详,1918),第 20 页。

② 休·佩恩·布林顿:《达勒姆的黑人:适应城市生活的故事》(哲学博士论文,北卡州大学,1930),前言第 7 页至正文第 43 页。

③《达勒姆信使晨报》(1907 年 12 月 13 日);(1908 年 12 月 1 日)第 1 页;(1908 年 12 月 12 日)。

场达勒姆歌剧院直到1897年才建成。里面上演一些巡回剧团的节目。第二座剧场是音乐堂,开放于1904年。像其他小城市的同类音乐堂一样,也上演一些娱乐性的杂烩——把戏剧、杂耍、白人扮黑人、乐队的演奏和音乐会串在一起。世纪之交时,达勒姆没有正规的杂耍既是因为铁路交通的不便,也由于那时的达勒姆地方还太小。当时有名的杂耍演员要旅行演出的话,非乘火车不可,而达勒姆想必只是一个不在干线上的偏僻小站。

1908至1913年间,达勒姆至少已有三四家电影院(还不包括雷克伍德公园里的夏季放映)。到1909年,所有达勒姆的影院都在节目里增加了杂耍表演。像那些较大城市中的情况一样,增加杂耍节目看来是对影院间激烈竞争的反应。它是影院经理赖以同城里其他影院的节目区别开来的一种方式。

1913年以前,达勒姆的所有影院(除雷克伍德公园外)都坐落于市中心商业区沿主街伸延的四个街区里。不像曼哈顿——那儿还有一些影院位于工人阶级居住区,达勒姆的作坊村连一家影院也没有。只在闹市区建影院肯定是因为主街上的过往行人非常之多。影院广告中都是邀请逛商店的人进电影院轻松一下的词儿。闹市区也是乘公交车最容易到达的市内地点:北—南和东—西两路有轨电车交汇于市中心。影院集中于闹市区而不建在城边工人阶级居住区这一事实暗示, 影院经理把中产阶级和工人阶级都作为诉求对象。报纸上的广告也表明了这一点。这些广告强调环境干净,节目妇孺皆宜,有时广告还介绍某些影片的文学出处和片中故事的历史根据。[①]

1913年,第一家面向黑人的影院在海蒂社区落成开放。不应认为,达勒姆能建起黑人影院仅仅是因为业主们看到了从事电影业的机会。也不应认为, 黑人市民就必定愿意去自己居住区的影院而不去闹市区的影院。事实上,黑人是不允许进入大部分闹市区影院的,个别影院就是允许他们入场,也迫使他们与楼座中的白人观众分开坐。强制性的种族隔离在南方许多电影院中一直持续到六十年代。

追溯达勒姆或其他城市黑人影院放映情况的历史是极其困难的。黑人

---

① 《达勒姆信使晨报》1908—1913年各期。

影院虽然也列入城市工商名录,但至少在达勒姆,黑人影院几乎没有在白人拥有的报纸上登过广告。因此很难确定黑人影院在环境氛围或节目编排上与白人影院是否有所不同。达勒姆时而也有黑人报纸,但这些报纸的原本现在都找不到了。在许多情况下,口述历史是研究者在试图记录电影放映史(以及地方文化史)的这一重要方面时唯一能求助的对象。

达勒姆电影放映早期历史的格局在以下几个方面表现出了与大城市情况的不同之处:

> 一、正规的电影放映在达勒姆出现较迟。露天游乐园和巡回放映员(而不是正规杂耍节目)提供了1907年以前所能享有的看电影的机会。
>
> 二、铺面房影院基本上与较大城市中的同类影院同时出现(1907年),但达勒姆的影院全都位于市中心商业区,而不是位于工人阶级居住区。
>
> 三、影院的地点、节目编排和广告策略表明,达勒姆的影院经理们从一开始就致力于吸引中产阶级观众。
>
> 四、占达勒姆人口三分之一强的黑人或是根本不许进入电影院,或是在电影院里受到限制。黑人社区的电影放映早在1913年就开始了。

"达勒姆格局"是否适于其他小城市当然还有待进一步调查研究。但是,纽约和达勒姆这两个研究项目在很多方面所揭示的电影放映史中的复杂性和不同地方的变异性要比电影通史著作中所解释的多得多。

8.4 可供研究地方电影史使用的资料来源

本章最后这个部分将列出一些容易获取的资料来源。它们在研究地方电影史时已证明是很有用的。它们不可能是一份完整的资料目录,因为相关资料的选择要视提出的问题而定,而且还得受历史研究者应变能力的限制。

名录

这类参考材料分为两种:城市的和工商界的。城市名录主要包括几种不同的条目:城市居民或产业所有者的姓名索引,逐街登记的居住状况和工商业状况的细目,以及工商单位的分类表。工商名录则较为有限,通常只包括按字母顺序排列的工商单位分类表。这两种名录可以上溯到十九世纪。每年都要对它们进行修订。在市图书馆和当地的历史学会一般都能找到这些材料。名录会提供某个年份中电影院的名称和地址。1909 年以前,电影院多在游乐场或剧场名下登记。这些参考工具也包括影院的所有者和经理的姓名(有的时期还包括发行商和制片商的姓名)。从逐街登记的工商业状况表中可以很容易地确定某个影院附近的商业设施种类。

火灾保险图

这些参考资料可上溯至十九世纪八十年代那些甚至只有二十万人口的小镇。通常每十年出版一个全新的版本。用这些大张的地图——主要供应者是桑伯恩公司——可以看出某个影院的规模、年代和建筑特色。它们也可用来核实在不太可靠的名录上查到的地址和姓名。但要小心:桑伯恩公司在前一版地图和后一版地图出版之间这段时期,会把一些可以粘贴、表示情况变动的图样送给订户。订户可利用这些图样给他们的地图添上一些新的资料。一份这样的图样可以在 1907 年出版的地图上标示 1912 年新建成的一所房子。这些图样常常是标明日期的。如果你碰到一张带有这类图样的地图,你就可以有把握地说,这些可粘贴的图样与地图本身并非出于同一年份。桑伯恩公司至今还出版城市地图集,其中介绍的每个城市都有一张地图,书上依然标有出版日期。市图书馆、大学图书馆、州和地方的历史学会是查阅火灾保险图的最佳地点(有些图书馆已获准制作桑伯恩公司各版地图的微缩胶片拷贝,然而由于这些微缩胶片拷贝不是彩色的,因此你就不能分辨出地图上的某些色彩代码,比如建筑材料的色彩)。另一些查找火灾保险图的地方是市政厅档案室、楼房公寓、城市规划委员会和消防署。

地方志

当你使用名录和火灾保险图时，熟悉有关社区过去基本的社会—文化—经济资料是十分重要的。地方志是这种背景资料的很有价值的来源。但也要当心:这些文字(来自有关书籍或地方志期刊上的文章)的品质相差悬殊。一定要以怀疑的眼光去阅读它们。它们常常自我吹嘘或者是为取悦当地商会而写的。对贸易情况、销售情况以及对经地方政府或私人代理机构许可的保留建筑的具体研究往往更为有用。在此我们会发现房屋建筑类型中的“简易房”、移民人口、零售店的分布、犯罪率以及交通问题。所有这些都有助于把看电影这项活动确定为更大的社区结构的一部分。

地方报纸

报纸提供了一个真正的资料之海。在大萧条之前,许多社区都有五份或更多的日报。到1915年,大部分报纸都有很大篇幅的当地电影广告。影院开张的消息常常登在头版。广告主要包括上映影片的片名以及增加的一些有吸引力的节目(例如舞台演出)的名称、时间、演员阵容、影院(或演出团体)老板的姓名,甚至影片(或演出)所针对的影迷类型。当地的市图书馆和大学图书馆通常有完整的地方报纸微缩胶片,但做了索引的非常之少(有些报纸有非常好的索引,例如《纽约时报》和《华盛顿星报》)。索引的缺乏迫使研究者从城市名录、火灾保险图和其他资料来源入手先确定某家影院的开张日期,据此再从当日(或前后)的报纸上查找可能会有的记述。此外,美国的许多市图书馆都保留有剪报资料档案,可以先查一查这种资料。《微缩胶片报纸》有全部保存在微缩胶片上的美国报纸的目录,并标明了在哪儿可以找到它们。

电影行业报纸

1907年以来,电影工业一直在资助面向制片商、发行商和放映商的一些专业期刊和报纸。它们大致有以下五种:

一、《电影世界》(1907—1928)；

二、《综艺》(1905 至今)；

三、《电影新闻》(1907—1930)；

四、《电影信使》(1915—1972)——1928 年《信使》吞并《电影世界》,1931 年吞并《电影新闻》；

五、《票房》(1932 至今)。

所有这些报纸都时不时地为地方放映商(通常按地区划分)设置一些栏目,出点经营影院的“诀窍”。当一个重要的影院开张时,一份或更多的行业报纸总会为之发表文章。然而,这里也没有索引可查,因此在你开始从事工作之前,对你要寻找的东西一定要有一个非常具体的概念。上述所有报纸——除了《票房》——都有微缩胶片。

公立档案

地方政府的职能之一是管理当地的商业活动。新的建设项目需要政府批准;定期检查火灾隐患也是政府所要求的;政府自然还要向工商业收缴利税,电影院亦无例外。在有些城市,剧场(包括影院)是由市政府颁发营业执照的。执照的颁发与更换就像产品的买卖一样都要及时记录在案。由于这些有关城市生活的记录均属公开档案,因此至少在理论上可以讲,谁想查阅,就可以去查阅。问题在于:(1)确证你想要看的文件如今是否还在,(2)找到保存它们的地方,以及(3)说服一位市政府的职员来帮助你。对较小城市的研究在此有一个优势——城市的官僚机构相对较小,而且手续不那么复杂。城市档案保存工作中的各种特殊情况表明,对那些档案可能揭示的地方放映情况来说,研究城市档案并非只有一种方法——许多方法尚待你去发现。这里仅提供一些线索。档案馆、市政府办公室或契约注册处都应该有每桩不动产买卖的记录。城市税收或利税办公室应该有财产税登记表,付了多少,谁付的。市城建处应该有发布建筑许可的记录,也许还有设计图。市长办公室、市(或县)行政主管办公室以及有的地方的图书馆都存有法令和法规的副本。还可以查阅一下特殊的税收或派款、营业执照、火险条文以及审查委

员会的文件。

采访

有了从上述来源获得的资料，你便可以开始接触前影院雇员、市府官员、热心影迷以及任何可能记起对早期影院之感受的人。大多数人从心眼儿里喜欢谈他们的经历。但也要当心:我们的记忆力总是不停地戏弄我们。我们倾向于回忆自己喜欢的东西,其他则按下不提。因此要考察并证实你得到的全部东西,不管那位受访者多么诚实和善意。

照片

最后,不要忽略有关你要研究的建筑、人或事件的照片的价值,哪怕只有一张这样的照片。你可以据此考察影院的建筑风格、相对结构规模、附近的建筑,甚至排队买票的人。再说一遍,请去地方公共图书馆和历史学会试试。还有另外两个资料来源值得一提。一是每个社区至少有一个对昔日电影宫非常感兴趣的人。去查访查访。他或她通常会很高兴谈论和出示其无与伦比的照片收藏。二是这些爱好者拥有自己的一份杂志:《影院门罩》。只有很少几家图书馆完整地收藏着这份杂志。所以请写信给这份杂志的编辑试试。他叫罗伯特·K·黑德利,住址是马里兰州(邮编 20742)海茨维尔市 41 大街 6510 号。《影院门罩》非常重视关于影院的文章。

Chapter 9

重新整合电影史

REINTEGRATING FILM HISTORY



本书第一章表明,实在论能提供一种研究电影史的哲学基础。它关注的是电影史的系统性。作为一种科学理论,实在论把生成机制作为科学研究的对象,并把现实看成是一个开放的系统。实在论主张,引发特定事件的生成机制是独立于研究它们的科学家的心智而存在的。实在论同时强调,在为解释生成机制的运作及机制间的相互关系提供可试验的模型时,理论也起着相当重要的能动作用。正如第一章进而指出的那样,实在论才刚刚开始应用于历史研究,因而实在论在电影史研究中的应用也必定是初步的、尝试性的,或许还是很粗糙的。然而,实在论的确提供了一个研究历史的整体观。许多具体的电影史方法将会因之建构起来。人们也将会依据无矛盾原则对这些方法进行检验。

实在论的电影史方法的核心在于,它承认电影是一个系统,是一个由许多相关因素构成的复杂现象。用史学术语讲,视电影为系统的观念意味着,想要理解电影是怎样作为一种艺术形式发挥作用的历史学家终须研究作为艺术的电影与作为技术的电影、作为经济机构的电影、作为文化产品的电影之间的历史关系。这是因为对前者(电影艺术的历史发展)的解释在某种程度上要借用后者(美学、经济、技术和文化之间的相互作用)的术语才行。在第四至第七章中,这种治史方针由于美学电影史、经济电影史、技术电影史

和社会电影史被当作电影史的各个分支并且分别加以处理而受到损害。这几章将上述四个电影史范畴分别进行评述的原因在于:首先,关于美国电影史的很多著作就是按这种划分而撰写的;其次,不同种类的电影史问题确实需要不同种类的资料和技能。一个制片人的通信档案可以用来作为某种历史证据,而通信中谈到的影片则可能用作另一种历史证据。然而,强调美学电影史或强调技术电影史绝不等于说这两者之间没有任何关系。换言之,对系统中某个因素的侧重并不是要否定其他因素的存在以及它们之间的相关性。

本章提供的个案研究再次肯定了电影作为一种历史现象的基本的系统性。把电影史看成一个开放系统的历史——这种观念在编史学上有若干后果。“解释”一桩电影史事件就意味着具体说明电影各方面(经济的、美学的、技术的和文化的)之间的关系以及电影与其他系统(政治、国家经济、其他大众传播媒介、其他艺术形式)之间的关系。确定一个开放系统内部的“诸原因”便成了电影史学家的一项具有挑战性的工作,因为电影系统中诸因素之间的关系是相互交叉、复合的,不是单线的。例如,作为生意的电影和作为文化现象的电影之间的影响线或力量线就是双向的,而非单向的。构成任何历史事件的生成机制的关系网络本身是随时间变化的,虽然历史学家可能宁愿它不是这样。实在论史学家并不放弃确定历史现象之原因的责任。没有某种因果概念,就不会有选择资料和阐释资料的标准。每个“事实”并不同等重要。进一步讲,复杂现象通常是复杂原因的结果。现象乙是原因甲的直接的和必然的结果——这种情况在电影史上是很少见的。

当实在论应用于电影史研究时,它能够调节许多更具体的方法。(第五章中应用于技术变革研究的那种)经典经济理论含蓄地承认了电影的系统性。另一方面,特里·洛弗尔在《现实的图景》一书中则宣扬了一种马克思主义的实在论。因此可以说,电影史研究的实在论方法所表明的东西几乎不具有什么革命性。它的大多数基本假设也并不新颖。它仅仅是电影史研究的一个出发点:它承认任何影片或任何电影史事件都深置于特定的关系网络之中。它也提醒电影史著作的读者和作者意识到一种责任,即历史学家不能仅止于提供“一件接一件倒霉事”的编年目录,而要开拓更为广阔的领域:历史就是阐释。

9.1　个案研究：美国真实电影的早期阶段

在第一章中，我们从实在论的基本前提推导出了一种四步骤的历史方法：(1)重新描述将要解释的事件，以便发现可能构成该事件成因的生成机制；(2)分析这些机制；(3)思考生成机制之间的相互关系；(4)评估这些机制的相对作用力。这种方法将在这里应用于考察美国纪录电影制作中一次独具风格的运动的起源。这一运动就是后人所称的“直接电影”或真实电影。这种电影的风格将在后文中作更详细的界定，但基本可以说，真实电影过去是、现在也仍然是利用同步声、无画外解说和无操纵剪辑尽可能忠实地呈现不加控制之事件的一种尝试。简言之，真实电影的作品企望给予观众一种正当摄影机前的事件展开之时“他们身临其境”的感觉。我们将要分析的电影史事件是这种风格在美国的第一次运用，即罗伯特·德鲁领导的一个摄制组在六十年代初为电视台制作的一些影片。史蒂文·芒贝在《美国的真实电影》一书中认为，这些影片“表明了自发的、不受约束的拍摄影片的可能性，并且第一次直接触及了这一做法所派生出来的主要美学问题。德鲁小组实际上为美国真实电影作了界定，他们创建起一种强有力的方法，其影响至今仍起着主导作用”。[1]

重新描述真实电影

大多数学者一直都将纪录片看作是一种与故事片相对立的电影制作。故事片使用演员和剧本，而纪录片则试图展示“真实发生的事物”。例如，在理查德·巴萨姆看来，纪录片制作者“以尽可能忠实于实际的形式呈现实在的物理现实……〔他或她〕创造性地记录并阐释这个世界，而在实质上又不对其作任何改动”。波德维尔和汤普森则发现，把纪录片界说成一个电影制

---

[1] 见史蒂文·芒贝：《美国的真实电影》(马萨诸塞州坎布里奇：马萨诸塞州理工学院出版社，1974)。

作者决意抛弃掉对他或她的素材的相当程度的控制所产生的结果会更有益处。[1]

我们可以把所有的电影生产类型分为三种不同的控制“层面”。(在逐次递降的控制级中)第一“层面”包括拍摄前、拍摄中和拍摄后的控制。大多数好莱坞电影都可归入这一范围。一个特定场景的拍摄是以一个事先就有的剧本为基础的,而且也常常以专门为这一场景搭置的布景为根据。拍摄中,由电影导演决定摄影机和灯具应放在哪儿、演员应站在哪儿并向哪儿移动,以及动作何时开始、何时结束。拍摄完成后,导演通过剪辑把拍下来的东西结构起来。

在某些情况下,一个电影制作者可能宁愿放弃对于发生在摄影机前的事件(即所谓亲电影事件)进行设计的控制权,而保留对怎样记录该事件和怎样剪辑记录该事件的影片的控制权。这就是我们通常把纪录片划归其中的第二级控制层面的原因。换言之,我们假定,纪录片制作者可以决定相对于动作而言的摄影机位置、所用镜头的型号和剪辑方式,但却不去控制亲电影事件。

在另一些情况中——通常是必须如此而不是凭选择而定——电影制作者只是在一部影片拍摄之后才去控制它。这种只依靠剪辑的影片(属第三控制层面)叫作专辑片。一个电影制作者如果想要制作一部有关越战的某个战役的影片,他就不得不利用那时拍下来的资料镜头,因为拍摄“新”素材是不可能的。

上述将纪录片作为第二和第三控制层面的影片的定义并不是无可挑剔的。例如,一段采访在电影制作者提问的意义上是有控制的,但在并没预定回答内容的意义上又是无控制的。未加控制的素材——比如说,一段记录骚乱的影片——也可能用于说明由照本宣科的画外解说员发表的一个观点。但无论如何,上述定义毕竟认识到了纪录片是这样一种电影形式:在这种形

---

[1] 见理查德·M·巴萨姆:《非虚构电影:现实主义的冲击》,载《电影理论与批评》第二版,杰拉德·马斯特和马歇尔·科恩编,纽约:奥克斯福德,1979,第582—583页;以及戴维·波德维尔和克里斯琴·汤普森:《电影艺术导论》(马萨诸塞州雷丁:艾迪森—韦斯利,1979),第96—97页。

式中，电影制作者放弃了对影片制作过程的某些方面的某种程度的控制并以此含蓄地向人们昭示该影片在某种程度上的“真实性”和“可信性”。这部影片是否真的称得上“真实”或“准确”另当别论，我们将把这一问题留给纪录片的理论家和评论家们。

真实电影是六十年代初出现于美国和加拿大的一种纪录片制作风格。它的基本目的是尽可能准确地捕捉一个正在发生的事件并将电影制作者的干预或阐释缩小到最低限度。史蒂夫·芒贝曾这样评论真实电影的目的：

> 真实电影……试图去除传统电影陈旧的程式，以期重新发现躲避着其他电影制作形式和报道形式的现实……电影制作者试图尽可能地消除影片主体与观众之间的障碍……〔它〕是以忠实于未加操纵之现实、拒绝损害自然呈现的生活形态为基础的一种实际工作方法。[1]

用来达到上述目的的电影制作策略有：

> 一、依靠同步录音，避免画外解说或音乐所提供的“阐释”。
>
> 二、将亲电影事件中电影制作者的干预降至最小限度。电影制作者绝不影响影片主体的言语内容或行为方式。影片拍摄过程要尽可能不引人注目。
>
> 三、在剪辑过程中避免“暴露剪辑观点”。也就是说，剪辑不能用来体现电影制作者对影片主体的态度，而是要尽可能忠实地再现观者将要亲眼看到或亲耳听到的东西，如同他们亲身见证了影片叙述的事件一样。

在展示上述新风格的第一批影片中，有一些就是罗伯特·德鲁领导的摄制组拍摄的。在五十年代末，德鲁得到时代出版公司的资助制作一些作为电视节目的纪录片。这种纪录片须能成为《生活》杂志新闻图片风格的电影对应物。德鲁把许多后来成为美国真实电影运动的关键人物的电影制作者吸引到他的摄制组，他们是唐·彭尼贝克、艾伯特·梅索斯和戴维·梅索斯、理查

---

[1] 见芒贝：《美国的真实电影》，第 4 页。

德·利科克、詹姆斯·利普斯科姆和霍普·赖登。

头几部这类影片是作为一些短小的片断在电视网的节目(《埃德·沙利文节目》、《欢乐今宵》)上播映的。后来,时代—生活出版公司又连续安排了一些德鲁的影片在该公司拥有的地方电视台上播映。在六十年代,美国广播公司电视部与时代—生活出版公司签约要德鲁摄制组为其名为《特写》的公众事务丛谈节目制作一套纪录片。在拍出了四部影片之后,美国广播公司制定了一项政策:只播送本公司新闻部门制作的纪录片。从那以后,美国的真实电影便一直依靠公营电视、偶尔的影院发行以及为迎合某个观众群而搞的非影院渠道的发行了。

通过检验上述影片本身、有关这些影片以及后来的真实电影作品的评论话语、五十年代末六十年代初有关商业广播的所有行业报纸以及德鲁和其他真实电影实践者所表明的立场,就可以确证某些生成机制(美学的、经济的、技术的和政治的)。正是这些机制的相互作用导致了美国真实电影的起源。

作为另类实践的真实电影

从美学上讲,真实电影代表的是一种另类电影实践,很像以偏离标准的好莱坞实践为标志的二十年代德国电影。与所谓德国黄金时期的"艺术"电影不同的是,真实电影是于六十年代初作为羽翼丰满的先锋派美学运动而出现的:不仅其全部作品有着共同的风格特征,而且就像戴维·波德维尔所指出的,"其观点、理论和活动既形成了内部的一致立场,也构成了对已有风格的明确挑战"。[①]

真实电影制作者的"立场"已经被人画出了一个大致的轮廓:电影应该被当作一种不抱先入之见、没有导演干预、尽可能准确地开掘社会现实、记录正在发生之事件的手段;其剪辑方式应该是:影片的含义要从其素材中而不是从电影制作者将主题强加于素材的做法中浮现出来。在六十年代初,真

---

① 见戴维·波德维尔:《法国印象主义电影:电影文化、电影理论和电影风格》(纽约:阿尔诺出版公司,1980),第1页。

实电影的制作者们和志趣相投的评论家们通过采访、演讲和文章清楚地表明了上述立场。理查德·利科克——或许是德鲁小组中最重要的电影制作者——在 1965 年告诉采访记者说：

> 那时我们这些电影制作者正在做什么呢？我能够下的最贴切的定义就是：完成片……是电影制作者对所发生事件的感知的一个方面。这就是说，他绝不是在导演。没有任何干预……唔，我们这些电影制作者为什么要这样做呢？对我来说，是要通过观察我们的社会、观察事情实际是怎样发生的来发现我们社会的一些重要方面，从而反对人们普遍持有的那种事情理应如此发生的社会幻象（着重号为引者所加）。

帕特里夏·贾菲（德鲁的某些真实电影作品的剪辑师）在同一年写道：

> 直接电影……是以记录某一时刻在摄影机前存在的生活为基础的。此时，电影制作者的作用是绝不要用指导动作来使自己干预影片——绝不要改变正在发生的事件……他的工作仅仅是记录他在那儿看到的事情。[1]（着重号为引者所加）

受到真实电影实践者挑战的“现存风格”既是好莱坞电影风格，也是传统的纪录片风格。真实电影的作品是针对第二次世界大战后数年中泛滥的好莱坞虚构电影制作所进行的更一般的对抗的具体表现。在意大利，（为巴赞所拥护的）新现实主义的导演们以“把摄影机扛到街上去”的行动反对三十年代和四十年代初法西斯控制下的意大利电影中那些浮华的好莱坞影片的仿制品。在影片《罗马，不设防的城市》、《游击队》、《艰辛的米》、《偷自行车的人》等新现实主义影片中，摄影棚被弃而不用，代之以尽可能的外景拍摄、非职业演员、即兴对白以及直截了当的剪辑和朴实的摄影机操作。新现实主义的题材不是前一个时期意大利影片中司空见惯的富人的爱情生活，而是

---

[1] 见詹姆斯·布卢：《一个人的真理——理查德·利科克访问记》，载《电影评论》第 3 卷（1965 年春季号），第 16—23 页；以及帕特里夏·贾菲：《剪辑真实电影》，载《电影评论》第 3 卷（1965 年夏季号），第 43—47 页。

战后意大利劳动阶级每天都要碰到的社会问题和经济问题,比如养家糊口、经济压迫、不同种族间的婚姻等等。柴伐梯尼在1953年这一运动式微时发表的新现实主义宣言预示了十年后利科克和贾菲所关心的东西:

> 新现实主义这个术语……也暗示着将需要专门技术的机器连同剧本作者一起抛置一边。人们不再求助于手册、公式、语法。更多的技术用语将会涌现出来。新现实主义打破所有规则,反对所有那些实际上只是为编纂限制性条文而存在的经典。如果你带着摄影机走出门去见见世面,就会发现是现实打破了所有的规则。[①]

几年之后,英国的一些年轻的电影制作者如托尼·理查森、卡雷尔·赖兹、杰克·克莱顿和林赛·安德森等人在他们的影片《上流社会》、《星期六晚上和星期天早上》、《愤怒的回顾》,以及《蜜的滋味》中,继承了这种画面粗犷简朴并且直面社会的拍片潮流。无论是新现实主义还是后人所称的英国“愤怒青年”电影,都保留了一个虚构的情节和传统商业片制作的其他包装,但在它们的题材中、在外景的使用上、在简朴的风格中,以及在拒绝用美满结局来迎合观众的做法上,却代表着对好莱坞式电影的彻底背离。此外,这两种与好莱坞电影不同的风格在四十年代和五十年代就已为美国的评论家和“艺术”电影观众所接受。一般说来,新现实主义在美国比在意大利获得了更大的商业成功。甚至好莱坞体制也以授予“愤怒青年”影片中的几位明星导演和演员奥斯卡奖的方式承认了这些影片的成就。

战后反好莱坞式电影的影片包括下面几个基本信条,无论这些信条是由意大利的、英国的,还是美国的电影制作者所明确提出的:(1)好莱坞影片违反电影的“真实本性”,因为它们用虚构的幻觉来代替现实;(2)好莱坞电影制作技术的复杂性在电影制作者与影片主体之间,以及影片主体与观众之间设置了不必要的障碍;(3)好莱坞影片是为其制片商赚钱而存在的,这些人并不把电影用于更高尚的目的;(4)好莱坞影片中的社会是美艳、奢华、

---

① 见柴伐梯尼:《关于电影的一些想法》,载《画面与音响》第23卷(1953年7—9月号),第64—70页;引自芒贝的《美国的真实电影》一书,第15页。

明星与成功的所在。它无视贫困、不公正、政治斗争和种族歧视等“真实的”社会问题；(5)好莱坞影片无论何时处理社会问题，其技巧和程式(如大团圆结局)都会把这些问题仅仅表现为一种更“不真实的”虚构。

纪录片制作并非始于五十年代的真实电影。自二十年代起，罗伯特·弗拉哈迪、吉加·维尔托夫和约翰·格里尔逊等电影制作者就已用纪录片形式创造出一种与商业故事片不同的东西了。事实上，在1948年，利科克曾在弗拉哈迪拍摄最后一部影片《路易斯安那州的故事》时同他一起工作过。然而，在某些方面，真实电影却表现出一种对传统纪录片的挑战，就像它对好莱坞电影所作的挑战一样。真实电影的制作者们相信，以往的许多纪录片制作者并非真有兴趣去呈现未加操纵的现实，他们更愿意通过剪辑或解说来操纵那个现实，从而提出某个观点。拍摄在胶片上的影像在电影制作者并未试图去影响摄影机前的动作这个意义上虽可称得上是“未加控制的”，但在完成片中那个影像的含义基本是通过它与照本宣科的解说、配乐的关系，以及它与剪辑在一起的其他影像的关系来创造的。

利科克在与弗拉哈迪的交往中了解到，当这位纪录片的先驱者用未加控制的方式得不到他想要的东西时，他是不反对“排演”一个场景或用必要的剪辑来创造一个场景的。这位先驱者的想象力看来要比他通过摄影机看到的东西重要得多。传统纪录片让真实电影制作者感到特别恼火的是纪录片的影像仅仅用来当作照本宣科的解说的图示，而且不允许现实自己讲话。现实只有在电影制作者或脚本作者想要它讲话时，才能讲话。这真是天理难容。由于真实电影制作者看到了大多数纪录片的操纵性质，因此帕特里夏·贾菲关于真实电影在精神上更接近于新现实主义的虚构作品而不是更接近于传统纪录片的“非虚构作品”的看法就不那么令人惊讶了。[1]

真实电影的技术语境

传统纪录片的风格，尤其是声音的运用，在很大程度上讲是技术局限使然，而并非是美学上的一种选择。在电影摄影棚外录制同步声是极其困难

---

[1] 见贾菲：《剪辑真实电影》，第43页。



9-1 《路易斯安那州的故事》(*Louisiana Story*, 1948)。弗拉哈迪电影的细节非常丰富,画面令人震撼,和摄影棚里的产品大异其趣。而且主人公皆为非职业演员,他们根据弗拉哈迪的要求再现原来的生活。

的。直到五十年代,电影声音仍然是用大型、笨重、几乎不能移动的设备录制在唱片(声盘)上或用光学技术录制在胶片上的。对影片制作过程的控制是好莱坞电影工业所谋求并从未打算放弃的，因而也没想找什么理由进行革新，以记录未加控制之情境的录音设备。同样,用于好莱坞电影生产的35毫米摄影机也是为固定在平稳的三脚架上而设计的。当需要运动时，就得利用机械移动车或升降机。的确也有拍摄新闻片用的较小的摄影机，但它们并不是为录制同步声而设计的。大多数新闻片拍下来时是无声的,需拿到制片厂里加上解说和音乐。

在外景地录制同步声的困难无论在新现实主义的影片还是在传统的纪录片中都是很突出的。前者的影像可以在稻田或罗马的贫民窟里记录下来,但对白却不得不由演员在录音棚里“配音”。再以《路易斯安那州的故事》为例，影片描写了在田园诗般的路易斯安那州的沼地里一项石油开采工程和一个卡真人家庭之间的共存状态。弗拉哈迪拍下的大部分胶片是无声的,后来还为影片中很少的几个同步声段落分别引进了录音专家组和设备。即使在一部有着二十五万八千美元高昂预算的纪录片中很小规模地使用外景地同步声也给剪辑师海伦·范多恩带来了噩梦般的难题。弗拉哈迪的传记作者亚历山大·考尔德-马歇尔把同期对白段落形容为“嵌在竹编一样柔韧的结构里的水泥块”。[①]

由于使用笨重的35毫米摄影机和重达二百磅的录音机,即使是最有创新精神的纪录片导演也被牢牢限制在他们能够再现于银幕的那种“现实”之

① 见亚历山大·考尔德-马歇尔:《天真的眼睛:罗伯特·弗拉哈迪的一生》(巴尔的摩:企鹅丛书,1963),第221—222页。

中。他们需要的是轻便灵活、一两个人就能扛起并能同时记录声音和影像的摄影机和录音机。一种减轻摄影机重量的方法是缩短胶片的尺寸，并依此缩小需要安装胶片和使胶片感光的摄影机和镜头的尺寸，好莱坞影片过去是（现在也是）用 35 毫米胶片拍摄的。一种较小规模的 16 毫米胶片虽然自 1923 年以来就一直存在，但它仅仅用于业余爱好者的电影创作。好莱坞几乎没想过把 16 毫米的电影器材搞成专业标准。然而，在第二次世界大战期间，冲突的双方不久都认识到需要轻便、小型、耐用、战地摄影师能够扛起的摄影机。它能记录装备的测试情况，还能固定在轰炸机和战斗机的机首以核实是否击中目标。16 毫米的器材正好适合这些需要，因此很快便被采用了。早先的业余规格在战争中被"专业化"了：镜头的质量得到改进，部件也标准化，并做成可替换使用的了。[①]

军队技师并不是唯一用 16 毫米摄影机观察战斗和测试装备的人。成百万的士兵曾经看过用 16 毫米胶片拍摄的军教片，甚至为数更多的后方市民也曾看过有关这场战争的 16 毫米新闻片。16 毫米器材在战争条件下被广泛使用的美学后果大大超出了战争本身的影响范围。好莱坞著名摄影师黄宗□就坚持认为，战地手执式摄影机进行移动拍摄时必然产生的摇晃、颠动和往往模糊的影像在电影观众心目中已变得与现实主义等同了。"观众禁不住要把它们（来自前线的新闻片和好莱坞影片）作一比较并且只能得出一个结论：好莱坞概念是人工的，因而是不可信的。"[②]战时摄影作品的战斗"风格"很可能有助于 20 年后的观众接受真实电影风格的相同品质。它同样也赋予了真实电影一种好莱坞影片所不能分享的纪实风范。第二次世界大战后，16 毫米摄影器材被用于监视科学试验（特别是原子弹爆炸和喷气式飞机的飞行）和电视新闻报道（在五十年代已代替新闻片成为美国"视觉"新闻的主要来源），而这些器材的发展主要就是通过在上述两个领域里的运用才

[①] 见帕特里夏·齐默尔曼：《带着摄影机和枪：业余爱好者、16 毫米、好莱坞、第二次世界大战）（未发表的论文，威斯康星大学，1980）。在此谨对齐默尔曼教授允许我在发表前分享她对这一论题的研究表示谢意。

[②] 见黄宗霑：《纪录片技巧与好莱坞》，载《美国电影摄影师》（1944 年 1 月号），第 10 页，引自齐默尔曼的文章《带着摄影机和枪》，第 2 页。

得以继续的。

第二次世界大战也推动了录音技术的发展。美国的头两架磁性录音机是巴顿将军的部队在战争后期的“突出地带之战”之后从德国人那里缴获来的。经检验发现,这种录音机在生产质量上远比那时美国使用的任何录音技术好得多。磁性录音不仅使人确信它能提供质量优异的电影声音,而且它也比以前的录音方法更便宜、更不易出机械故障。磁带录音在被美国录音技术人员“发现”后的几年内便成为好莱坞的标准录音方法。到五十年代中期,磁带录音虽在质量上取得了更好的效果,但它与常规方法一样较少被纪录片制作者用于同步录音。沉重且耗电量极大的真空管使磁性录音同声盘或光学方法一样不太适于在外景地录制同步声。罗伯特·德鲁回忆起在五十年代中期,适于同步录音的磁性录音机需要两个人来扛它。“当你最后把它放下的时候,”他说,“所有人都围着它忙乎。”随着晶体管技术应用于声音录制,同步录音在1960年前后终于取得了突破。用晶体管来取替真空管,录音机的重量便可以从几百磅减到只有二十磅。[①]

如果把五十年代末的技术状况与十年后拍摄真实电影的完整“设备”已得到普遍运用的情况加以比较,可能会更容易理解当时纪录片制作的技术语境。到六十年代后期,真实电影的制作者用的是一种轻便的、肩扛式16毫米摄影机(通常是埃克莱尔或阿里弗莱克斯)。这种机器可以反光取景并可安装变焦镜头。反光(通过镜头)取景系统使电影制作者可以通过摄影机本身来观察主体动作并在拍摄时调整通光量和焦点。变焦(可变焦距)镜头使人只需移动摄影机镜头上的一个调节圈,便可获得从全景一直变到特写的画面。

六十年代末使用的录音机也是小型轻便的,它可以把高质量的声音录在四分之一英寸宽的磁带上。录音机(瑞士制造的纳格拉牌最受欢迎)由电池组提供能量,并由一个很小的无线电信号发射器与摄影机保持同步。此时,掌机摄影师和录音师已完全摆脱了碍手碍脚的、连接摄影机与录音机的

[①] 见罗伯特·C·艾伦:《罗伯特·德鲁访问记》,1981年12月11日;埃德蒙·M·迪纠里奥:《电影摄影机的设计与技术的发展——最近十年》,载《电影与电视工程师协会会刊》,第85期(1976年7月号),第483—486页。洛伦·L·赖德:《电影业与电视业中的磁性录音》,载《电影与电视工程师协会会刊》,第85期(1976年7月号),第525—530页。

电线,可以彼此互不妨碍地自由移动了。但在五十年代末,那种使六十年代末的真实电影设备成为可能的技术还处于发明和革新阶段。许多产品制造商针对好莱坞制片厂的影片创作、科学实验和电影新闻制作中产生的有关电影生产的疑难问题,提出了一些解决方法。随之而来的是,在五十年代末和六十年代初,《电影与电视工程师协会会刊》每期都登满了新产品的预告。

德鲁小组的由来

罗伯特·德鲁在投身纪录片制作以前曾从事新闻和摄影工作，特别是做过十年的《生活》杂志记者和编辑。1954 年,德鲁向《生活》杂志请了长假去为全国广播公司准备一个仿照杂志风格的纪录片节目。这一行动旨在给电视带来一种照片—短文才有的刺激作用和不期而遇的效果。早些时候，这种照片—短文曾使《生活》成为当时出版的最受欢迎的杂志之一。然而,由于那时使用的器材很笨重，要达到不期而遇的效果是不可能的。德鲁后来回忆道:“那时摄影机前真正能使人吃一惊的只是拍板发出的‘啪’的一响和录音员的猛一声喊‘停!’”全国广播公司没能出售德鲁准备好的试产品,于是他又回到了《生活》杂志。不久,德鲁由于得到内曼基金会的资助,便又请了长假到哈佛大学进修了一年。这段时间使他有机会与其他受内曼基金会资助来校学习的记者们一起讨论电视、戏剧、哲学、政治和电影。德鲁得出一个结论:单就纪录片而言,其问题在于,在传统纪录片中,逻辑和说服的力量是由解说而不是由影像本身传达出来的,这便把纪录片简化成一种有图示的演讲了。[①]

回到《生活》之后,德鲁在该杂志出版公司的资助下花了几年时间制作了一系列短片。德鲁使时代—生活出版公司相信,早些投入电视节目的筹划能使时代—生活公司保持以往一直领先的新闻工作传统:《时代》是美国首家新闻周刊,《生活》则为现代摄影报道确立了范型。《生活》可以为拍摄影片提供资金,随后再将这些影片卖给电视台。从电视台得到的收益和影片(其题材仅限于《生活》上刊登的故事)的推销所得将使德鲁的工作即使不盈利也可以自我维持。一部分同《生活》封面故事相符的关于西班牙斗牛的影片在经过时间(出

---

① 见罗伯特·德鲁:《独立于各广播公司之间的人》(未发表的论文,1981)。

版一播映)上的悉心安排后于《欢乐今宵》节目中作了播映。《埃德·沙利文节目》也用过一部十分钟长的关于美国国家宇航局进行失重实验的影片,第二天哥伦比亚广播公司便把这个短片用在它的新闻节目里了。

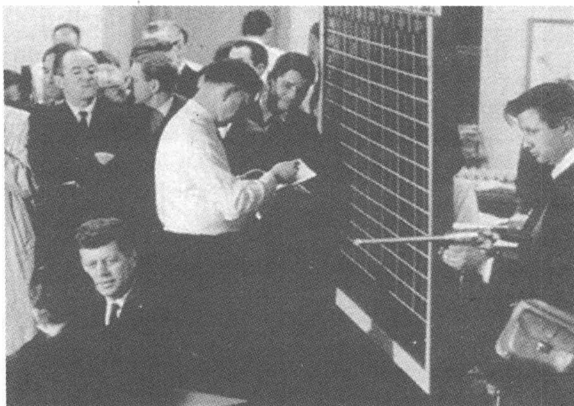
1960年初,德鲁应邀离开《生活》杂志来到它的母公司的电视部工作;时代出版公司当时在丹佛、明尼阿波利斯和大拉皮兹拥有几家电视台。由于电视台人员采用了德鲁关于电视纪录片的想法,作为回报,德鲁将得到资金用以制作更长的影片,并开发德鲁小组所没有的轻便灵活的摄影器材。那时,德鲁已经为这个"小组"增添了几位电影制作者,这些人后来都凭自己的天赋成为重要的真实电影制作者。他们中最突出的是理查德·利科克、唐·彭尼贝克,以及艾伯特·梅索斯和戴维·梅索斯。利科克和彭尼贝克受托改进设备以适应"快拍"式影片制作的需要。他们拆去了一架奥里康电视新闻摄影机的所有多余配件以减轻其重量,并使它与一架新型波费克通四分之一英寸磁带录音机(纳格拉录音机的前身)同步。同步的保持装置是由安装在奥里康摄影机边上的一个布洛瓦手表的音叉来实现的。德鲁认为,这个拼凑起来的设备最终会使纪录片制作者们"不再说话而让画框里的动作来讲述故事"。[1]

用这套新设备制作的第一部影片的主题是1960年在威斯康星州举行的民主党总统候选人的初选活动(约翰·F·肯尼迪对休伯特·汉弗莱)。这两人在争取民主党提名的角逐中势力相当接近,而威斯康星州对这两位候选人来说都是至关重要的。尽管《初选》也有画外解说和明显的非同步拍摄的段落(后者是由于设备故障造成的),但这部纪录片还是迥异于大多数美国人曾经在电视上或影院里看过的那些东西。当这两位候选人在群众大会上演讲、在街头散发传单、在咖啡馆里逗留、准备电视采访、在汽车和旅馆房间里抽空打瞌睡,以及观看电视上播放的竞选结果的时候,摄影机和话筒都跟随着他们。法国纪录片评论家路易·马尔科莱勒把利科克看作是这部影片的主要创作者,并对影片的美学意义作了如下描述:

> 利科克不满足于随意摄取孤立的单个细节然后把它遴选出来放到剪辑台上作特殊处理。相反,他捕捉那种刚刚萌发的、不起眼却有启示性的

[1] 资料选自《德鲁访问记》;德鲁:《独立于各广播公司之间的人》;以及芒贝:《美国的真实电影》,第30—40页。

目标、可以揭示某种处境或某种性格的语句或只言片语，以及那种不能将声画分别处理的视觉细节。以前还没有人如此精密地使用过这种手法，它迫使我们以一种全新的方式来看待电影，以一种利科克（在其创作的高峰期）思考电影的方式来重新界定电影。[①]



9-2 罗伯特·德鲁（右一）正在拍摄威斯康星州民主党总统的竞选活动——《初选》（*Primary*，1960）。

真实电影和电视广播网

《初选》在真实电影的美学发展中是一部里程碑式的影片，但与观看过德鲁和时代出版公司为《今天》、《欢乐今宵》和《埃德·沙利文节目》制作的纪录片小品的观众相比，看过《初选》的美国人却寥寥无几。《初选》并未在电视网播放过，因此在时代出版公司的几家电视台所服务的播映市场之外，没有多少人看过这部影片。时代出版公司曾指望德鲁制作的影片最终能为公司生利，而在 1960 年能被用于达到这一目标的唯一发行渠道便是商业电视网。电影院是肯定不会放映德鲁正在制作的那类纪录片的。除了新闻片，好莱坞从不需要纪录片。即便是新闻片，由于电视的冲击，到 1960 年也已是奄奄一息了。要把真实电影的纪录片确立为电视节目的一种创新形式，时代出版公司就需进入电视网的黄金播放时间。

从可以在娱乐节目起调剂作用的那种偶尔为之的短片小品（德鲁回忆说，在《埃德·沙利文节目》中，那部关于失重实验的影片是在一条受过训练的小狗表演过后播放的）到像《初选》那样用完备的器材拍出的、更长的影片，这无疑是一种发展。但在这一发展过程中，时代出版公司却碰到了体制

[①] 见路易·马尔科莱勒：《生动的电影》（纽约：普雷格，1973），第 50 页。

上的障碍。电视纪录片属于《公众事务》节目范畴,因此归广播公司的新闻部门负责制作。在1960年,三大广播公司都有正式或非正式的政策抵制不是由他们自己的新闻部门制作的公众事务节目。他们觉得,如果不这样的话,就不能保证节目的可靠性。但在1960年底,美国广播公司却废除了这项政策并与时代出版公司就德鲁小组为美国广播公司的公众事务系列节目《特写》制作总计四小时长的纪录片一事达成协议。这一决定导致了美国广播公司主管新闻的副总裁约翰·戴利的辞职。

为什么美国广播公司愿意迈出这极有争议的一步呢？要了解真实电影怎样接受了作为上述冲突之果的在广播公司电视上的亮相，需要考察当时电视的经济学与政治学，尤其要考察美国广播公司在这一语境中所处的位置。在三家商业电视网中,美国广播公司处于进行节目革新的最佳地位。换句话说,美国广播公司作为收视率竞争中远远落后的第三名,在这场节目调整的冒险中肯定得到的最多,失去的最少。1959年秋,美国广播公司第一次够资格能与全国广播公司和哥伦比亚广播公司同时参与争取本国电视观众的竞争。美国广播公司由其总裁奥利佛·A·特雷兹创立的节目制作宗旨就是要制作"抗衡性节目"以对抗其他两家广播公司的产品。为对抗哥伦比亚广播公司的系列幽默剧和杂耍表演，美国广播公司安排了西部片和动作冒险系列剧(如《晒延人》[1]、《77号夕阳跑道》和《铁面无私》)。特雷兹觉得,美国广播公司进行竞争的唯一机会就是：无论在全国广播公司或哥伦比亚广播公司的电视上的任何一个时间播放什么东西，美国广播公司都要拿出一个能替代它的节目。在经济条件许可的情况下,特雷兹试图使自己公司的产品尽可能大地与竞争对手的产品区别开来。[2]《铁面无私》就表明用暴力也能吸引观众。美国广播公司甚至试制过一部动画系列剧《弗林斯通一家》。这部系列剧也是一种"另类"节目,而且获得了成功。

美国广播公司几乎没有预见到《特写》节目会引发《铁面无私》或《弗林斯通一家》的收视率的增长。很有意味的是,五十年代的公众事务节目所吸

---

[1] 晒延人是美国印第安人的一个部落的成员,又译"沙伊安人"。——译者

[2] 见《美国广播公司向顶峰攻击》,载《广播》第56卷(1959年3月16日),第199—200页;《哥伦比亚广播公司电视和全国广播公司电视是盲目的模仿者吗?》,载《广播》第60卷(1961年4月17日),第46页;以及《节目战的策略》,载《广播》第57卷(1959年8月17日),第27—34页。

引的观众要比几乎任何一个别的节目样式的观众少得多，但到了 1960 年，广告商对作为广告媒体的公众事务节目表现出越来越大的兴趣。那年 4 月，由全国广播公司举办的一次有 282 个广告代理商参加的典型调查表达了这样一种意见，即“广播机构没有更多地注重公益事业节目，结果既坐失了它们的金钱又轻贱了它们的声望”。被调查人员的十分之九认为，在公众事务节目中做广告是一个建立该公司公开形象的好方法；三分之二的人相信这一方法将在高成本产品的销售中发挥效力。此外，73%的人觉得公众事务节目会吸引一些新观众去看电视：比如年轻人和那些很少看娱乐节目、受过高等教育的高收入人士。当被问及哪一类公众事务节目会吸引最多的观众时，这组调查对象将纪录片排名第二，仅次于正规的新闻节目。[1]

美国广播公司播映德鲁纪录片的决定也需根据美国联邦通讯委员会颁布的美国商业广播条例来加以认识。联邦无线电委员会（后称联邦通讯委员会）自 1927 年组建以来一直负责确保广播执照的持有机构服务于“公众的利益、便利和需要”。甚至在四十年代末商业电视出现之前，这一点就已经被解释成广播机构除提供更为有利可图的娱乐节目外，有责任通过时事报道或公众事务节目对一般的公众利益问题发表议论。

在五十年代末还没有多少人看电视的时候，商业电视就常因提供公众事务节目太有限和给星期天下午《文化特区》节目制作的东西太少而受到批评了。联邦通讯委员会主席约翰·C·德尔佛就是持批评意见者之一。他很赞成要广播机构在黄金时间播放相当数量的公众事务节目和“文化”节目的主张。由于联邦通讯委员会对其调控电视节目的法定权力缺乏信心，因而德尔佛只是提议三大广播公司须自愿同意，除星期日外每周要有一天为公众事务节目留出一个半小时的黄金播放时间，三家轮流坐庄（哥伦比亚广播公司在这星期提供节目，全国广播公司就要在下星期提供，余此类推）。他在 1961 年宣称：“如果我能确信我们有此权力并能有效地制定谅解与强制的标准，那么我便会毫不迟疑地敦促委员会提出对这种节目的要求。”三大广播公司唯恐政府增加对电视的控制，于是马上做出反应：在 1959—1960 年度的水平上将 1960—1961 年度黄金时间播放的公众事务节目量增加一倍。美

[1] 见《公益事业亦生财》，载《广播》第 55 卷（1960 年 4 月 18 日），第 29—32 页。

国广播公司在1960年夏季公布的秋季公众事务节目包括根据温斯顿·丘吉尔回忆录制作的系列纪录片和十五集的《特写》。[①]

那时正是几起公共关系上的灾难性事件发生后不久，广播机构也渴望改善它们同收视公众以及同联邦通讯委员会的关系状况。收视率最高的电视智力竞赛节目《六千四百美元有奖问答》据查是“事先预谋好的”;节目的参加者事先就已得知问题的答案了。在广播电台,唱机操作员、播音主管和唱片公司被指控牵涉“暗中行贿”丑闻——这是一种不正当地向广播电台中的个人赠送钱财或礼品的行为，目的是想把某家唱片公司的歌曲收入广播电台的播放节目表中。这两起事件都招致了国会的调查和联邦通讯委员会在其调控权范围之内举行的听证会。[②]

三大广播电视网中,美国广播公司在响应联邦通讯委员会和公众压力、增加公众事务节目方面处于最糟的地位。哥伦比亚广播公司和全国广播公司各自都有以无线电新闻部为基础建立起来的大规模新闻部门。那些无线电新闻部甚至早在二十年代就已存在了。美国广播公司却没有这样的新闻工作传统,无论在电台广播方面(该公司是基于1943年买下的全国广播公司的两个无线电广播网中的一个建立起来的)还是在电视方面,它都是一个后来者。美国广播公司的新闻主任约翰·戴利还身兼电视智力竞赛节目《我的专长是什么?》的主持人。公司只有一个形同虚设的新闻班子,如果不购进非本公司新闻部制作的节目就无法马上增加公众事务节目。美国广播公司的行政副总裁阿尔弗雷德·沙伊德尔在1960年12月声明,“美国广播公司的政策是尽一切可能扩充一个‘有活力的’公众事务节目部门,即使这意味着要雇用本公司之外的制片人”。[③]

虽陷如此困境，美国广播公司却幸运地找到了芝加哥的一家摄影器材制造商贝尔和豪尔公司来做《特写》系列片的主要赞助单位。公司总裁查尔斯·珀西(现在是美国参议员)是这样解释贝尔和豪尔公司对《特写》节目的

---

① 见《这条路通应急出口吗?》,载《广播》第58卷(1960年1月18日),第46页;《时事节目一窝蜂》,载《广播》第59卷(1960年12月19日),第39—40页。

② 见《广播》第58卷(1960年2月1日),第31—35页。

③ 见《资助公众事务节目》,载《广播》第59卷(1960年12月19日),第39—40页。

赞助的："美国企业必须承担的一个任务就是支持各种明辨是非的媒介。这些媒介应向我们传播信息、开导我们并使我们成为对当今的紧迫问题采取更为负责的态度的人。"在 1960 年，贝尔和豪尔公司事实上几乎把它的所有广告预算都投入了对在电视上播放的公众事务节目的赞助。[①]

然而，促成贝尔和豪尔公司广告策略的并非（至少不像公司领导层乐于向新闻媒介中的其他人表明的那样）只是其领导层的热心公益事业的精神。事实上，查尔斯·珀西与贝尔和豪尔公司广告主任彼得·彼得森之所以能将广告收入投在公众事务节目上，是因为在 1960 年该公司的电影摄影机销售业务已经赶上并超过了公司前领导人柯达在位时的水平——尽管全国工商业呈衰退状况、公司的广告预算也比柯达在位时少得多、公司家用电影器材的定价比为参加竞争而设计的一些样机也高出一些。珀西解释说："我们不得不冒险……我们是一个比较小的公司，广告预算也不多，所以负担不起那些为巨额预算的广告商所利用的颇有建树的电视媒体。"换句话说，同美国广播公司一样，贝尔和豪尔公司的资金比其竞争对手要有限得多，因此不得不在革新项目上下赌注，以保持自己的竞争力。三大电视广播网中，美国广播公司的"广告费卡"（即广告时间收费表）上的项目牌价是最低的。由于美国广播公司的地方广播台点不多，它掌握的观众就比其他两家广播公司要少，因此对广告时间的收费也就不能同人家一般高。在美国广播公司的黄金时间播放的所有节目中，要讲赞助的话，公众事务节目是最便宜的。这不仅因为公司预计该节目的收视率会很低，而且也因为公司情愿承担该节目的部分生产成本——将其作为避开联邦通讯委员会对节目的干预所应付出的代价。

尽管收视率较低（《特写》的收视率从未达到有电视机住户的 20%以上），贝尔和豪尔公司还是在广告上得了便宜。从 1957 年到六十年代初，贝尔和豪尔公司为家用 8 毫米电影的爱好者介绍了许多新产品："电眼"（自动曝光）摄影机（1957）、带变焦镜头的 8 毫米摄影机（1960）、自动过片的 8 毫米放映机（1960）、电子变焦摄影机（1961），以及和杜邦公司合作生产的用于

[①] 引自《贝尔和豪尔公司粘上了〈特写〉节目》，载《广播》第 61 卷（1961 年 9 月 18 日），第 54 页。

家庭电影的 8 毫米彩色胶片(1961)。与当时家用电影器材的市价相比,这些新型摄影机和放映机是比较贵的。因此,贝尔和豪尔公司所需要的并不是求得所有的电视观众,而是求得那些在人口统计学意义上(收入、教育程度、年龄)构成"第一流"家用电影器材的大部分潜在市场的人。贝尔和豪尔公司的销售情况考察表明"在照相器材的买主和那些迷上公众事务节目的观众构成之间有一种很有意思的内在关联"。[①]

由于德鲁影片的内容适合于"贝尔和豪尔公司的《特写》节目",因此该公司所得到的不仅是看节目的观众与家庭电影爱好者的人口统计学简况的匹配,而且也得到了比它能够通过娱乐节目获得的更为有效得多的广告载体。贝尔和豪尔公司希望通过对《特写》节目的赞助建立起一种联想:"优质的节目=优质的公司产品。"同其他公众事务节目的赞助单位(普雷克斯公司、罗尔斯顿—普里纳公司和谨慎人生保险公司)一样,贝尔和豪尔公司发现,节目的类型会在观众心目中产生很强的把节目与赞助单位等同起来的意识。尽管每集《特写》播完时出现的一条结束语声称贝尔公司绝不施行对节目内容的控制,但每次节目播完后的观众来信中有 30%—50%不是寄给美国广播公司,而是寄给贝尔和豪尔公司。[②]

营销专家也发现,观众看时事节目比看娱乐节目所记住的内容要多。马克斯·班扎夫是阿姆斯特朗软木制品公司广告主任,该公司是公众事务节目的另一家赞助单位,他持有相同观点:"西部片是一种娱乐和逃避的形式,其他大多数节目也同样如此。当观众处于这种心境时,商业广告也就随看随忘了。内容质量高的节目才有影响力,因而这种节目的大部分内容和与之相伴的商业广告会常驻观众心中。"换句话说,时事节目要求观众方面有更大的注意力。 这种注意力会从节目内容一直延伸到商业广告之中。这对于贝尔和豪尔公司来说是非常重要的。该公司就是利用了《特写》节目中的广告时

---

① 见《华尔街日报》(1960 年 1 月 8 日),第 26 页;(1 月 13 日),第 10 页;(9 月 21 日),第 7 页;(1961 年 5 月 4 日),第 4 页;(5 月 26 日),第 30 页;以及《贝尔和豪尔公司因论争而繁荣》,载《赞助者》第 15 卷(196 年 6 月 5 日),第 43—44 页。

② 见《贝尔和豪尔公司因论争而繁荣》,第 44 页。

间来展示新型产品的特点。贝尔和豪尔公司的一位主管人员曾讲："对（推销）电影器材来说，电视是理想的媒介。"[1]

生成机制间的关系

真实电影的美学——不加控制情境的同步声外景拍摄、最低限度的解说、电影制作者在剪辑时的"客观性"——令人惊奇地适合于美国广播公司对公众事务节目的要求，以及贝尔和豪尔公司对广告载体的要求。真实电影的标志之一就是影片的结构——无论就一个镜头中影像之间的关系而言，还是就镜头之间的关系而言——是由被拍摄事件的"即时发生"决定的，而不是被电影制作者强加于素材的。真实电影的这一美学特色无论对美国广播公司还是对贝尔和豪尔公司都是十分重要的。对前者来说，它意味着减少了影片被用来就某个问题"发表社论"的风险——因为在真实电影中，电影制作者放弃了在被拍摄的题材里插入个人观点的美学观点的机会。正如理查德·利科克在1965年的一次记者采访中所说的，"当我逐渐对戏剧、电影甚至教育发生兴趣的时候：那也正是我还未被告知了答案，我便开始亲自去寻找答案……而当我一感到被告知了答案，我便开始去反对它"[2]（着重号为原文所有）。因此，美国广播公司无须担心在一个由该公司电视网播放的有争议的问题上为一种"立场"辩护，而只管再现未在公司领导直接监督或控制之下电影制作者所拍到的东西就行了。

说这种客观性十分重要有几个理由。播放了有争议的主题——拉丁美洲的反美活动（《不要美国佬！》）和消除种族隔离（《童目睽睽》），美国广播公司便完成了"提供相当的时间以使他们能方便地播放讨论与思考公共问题的节目"的义务。然而，美国广播公司也有义务遵守联邦通讯委员会制定的所谓"公平原则"。该原则提醒广播机构要"在对公众特别重要的问题上为相互冲突的观点的辩论提供合理的机会"。因此可以说，真实电影使美国广播

[1] 见《电视纪录片：他们愿卖吗？》，载《油墨》第15卷（1959年5月1日），第40—44页；以及《贝尔和豪尔公司因论争而繁荣》，第44页。

[2] 见《利科克访问记》，第16页。

公司得以两头兼顾:讨论了有争议的问题,又无须根据影片确定在这个问题上公司所采取的明确立场。真实电影的“客观性”也使人们确信,一个赞助商是不会有意无意地将自己等同于一个特定的社会立场或政治立场的。就像一位广告部负责人在1960年所评论的那样,“(广播业)有一种深藏着的恐惧,那就是潜在的广告客户可能会因电视台或广播公司所说的某些话而溜之乎也”。[①]

对贝尔和豪尔公司来说,真实电影的“客观性”意味着该公司会被人们认为是一个参与播映国家大事、热心支持公益事业的企业,但更重要的是,它还会被看作是一个与节目没有利害关系的赞助商。虽然《童目睽睽》的播映的确导致了路易斯安那州观众对贝尔和豪尔公司的某种反对意见(该影片就是在那儿拍的),但一般说来,在寄给贝尔和豪尔公司的针对《特写》节目的观众反应信件中,表示反面意见的只占四十分之一。有争议节目的播放事实上对贝尔和豪尔公司有利。这是因为这种节目“比大多数娱乐节目的平庸形式更有助于刺激起对赞助商的认同作用”。观众在心目中会把贝尔和豪尔公司与“唤起他们并为他们传播信息的有争议节目”联系在一起。这是更为重要的,因为贝尔和豪尔公司不仅是一家摄影器材制造厂,而且也是教学视听设备的主要生产厂家。德鲁影片的“时事”定向非常适合贝尔和豪尔公司所致力的教育市场。[②]

真实电影坚持只为观众展示一种情境而不向他或她讲述这一情境的来龙去脉。这一点也使一些评论家大伤脑筋。威廉·布卢姆在对电视纪录片作历史考察时,曾这样谈到《童目睽睽》:

> 利科克来到新奥尔良想目睹一下发生在那里的那种每每不改其丑恶的审判不公现象——所有有头脑的人都知道此事。但是当别人试图去解释这些事件的意义以便进行冷静的说理时,他却由着性儿只去展

---

① 13邦通讯委员会1249,1949年;对第315款的修正案,通讯法令,1959年;以及保罗·西尔弗:引自《公益事业亦生财》,载《广播》第58卷(1960年4月18日),第29—32页。

② 见《资助公众事务节目》,载《广播》第59卷(1960年12月19日),第39—40页;以及美国广播公司寄售货物通知书:伯特·布里勒寄给威廉·穆勒,1960年8月8日,引自齐默尔曼:《带着摄影机和枪》。

示最喧闹混乱时表现出来的仇恨与恐惧，一点没给我们留下思考的空间和途径。

在利科克后来的一部关于死刑的影片《电椅》上映之后，路易·马尔科莱勒评论道，他觉得这部影片“在发表它的评语时古怪地暧昧”。[1]就电影制作者与影片内容的已知关系而言，“冷静说理”的缺乏和“暧昧”的态度可能会惹恼某些影评人，但这些特点所产生的真实电影的“客观性”却使利科克的影片与广播公司的政策以及广告商的要求非常一致。

观众越来越留心观看时事节目（相对于娱乐节目而言），这一点已经有人评论过了。可以进一步指出的是，在时事节目中，真实电影的纪录片需要最大程度的观众投入。失去了解说员，观众就必须自己去构想镜头和场面之间的逻辑联系。语词信息不是由细心撰稿再经录音棚里录制的解说来承载的，而是通过“匆忙”录下的同步声对话传达出来。观众不能坐在那里等着被告知他们正在观看的那个场面的意义，他们必须主动地去解读画面，想出一个镜头或一段对话的意义。在贝尔和豪尔公司看来，广告印象的“深度”至关重要，因此对该公司来说真实电影似乎是十全十美的节目体裁了。

我们亦不应忽视作为电影技术革新成果的真实电影与贝尔和豪尔公司利用《特写》节目里的广告时间展示其电影器材革新产品之间的关系。如果不了解在利科克和德鲁为《特写》拍摄的四部影片中播映的具体广告便过分地强调上述关系当然是危险的。然而，在构成真实电影之基础的技术与贝尔和豪尔公司为 8 毫米家庭电影市场介绍的技术之间，无论从精神方面讲还是从效果方面讲，都肯定有着某些相似之处。这一论点并不是说贝尔和豪尔公司把《特写》里播映的真实电影的影片当作一种手段来鼓励一群 8 毫米真实电影纪录片制作者的发展，而是说真实电影的风格的确为那些业余爱好者提供了一种与好莱坞电影完全不同的模式。好莱坞影片的圆滑浮丽对业余电影爱好者来说永远是可望而不可即的目标。在好莱坞普通影片里看上去非常“自然的”效果到了业余电影爱好者的后院就变得不可能获得了。另

---

[1] 见威廉·布卢姆：《美国电视中的纪录片》（纽约：哈斯丁斯出版社，1965），第 130 页；以及路易·马尔科莱勒：《只有真实》，载《画面与音响》第 32 期（1963 年夏季号），第 114—117 页。

一方面,真实电影也含蓄地提出了一种风格的信息:“不平稳的摄影机运动,可以;你在一个镜头拍到一半时想调调焦,[①]没关系;你甚至可以拿着开动的摄影机随便走动。”布卢姆是这样描述《童目睽睽》的:

> 利科克决心尽可能地不强加于人并把故事记录到底。当他采用无拘束的摇拍、变焦式推拉〔和随时调焦〕,以及其他种类的外部强化运动时,他的手执式摄影机便让他们看到了一系列不平稳的画面。

合众国际社记者弗莱德·丹齐格在题为《妈,快瞧,没用曝光表》的评论中抱怨影片《不要美国佬!》的一些影像模糊不清,以及由于拍摄匆忙造成的整条胶片的画面都混沌一片。正如朱丽娅·勒萨热所指出的,真实电影之所以深远地影响了当代女权主义的电影制作,恰恰是因为它的风格对于没经验的电影制作者来说更“可接近”。[②]

真实电影的风格特色(避免音乐和画外解说,坚持尽可能忠实地记录不加控制的现象)似乎真的使真实电影与政治之间的联系微乎其微。然而,电影的每个用途都是政治性的(就这一术语的最广义而言),甚至“客观的”真实电影也不例外。此外,电影史上每个独具风格的运动都产生于特定的政治语境和社会语境之中。在《特写》系列节目的具体影片中,以及在就一般而言的真实电影的哲学基础中,人们可以看到真实电影与一种叫作“美国自由主义”的政治观的联系。

作为一种先锋派运动,真实电影的宗旨是使电影成为一种尽可能透明的媒介,通过对电影制作者可能进行的操纵严加限制,从而提供一种真实的世界图景。真实电影的纪录片制作者是中立的观察者,而不是争辩者。然而,真实电影的志向并不是追求价值中立。真实电影隐含不露的哲学基础是经验主义的一个翻版。真实电影假定了下述经验主义概念,即一个给定情境的

---

① 指在拍摄一个镜头时变换焦点以改变画面景深上的注意中心。在古典好莱坞电影中一般是不允许这么做的。——译者

② 见布卢姆:《美国电视中的纪录片》,第29页;弗雷德·丹齐格:《妈,快瞧,没用曝光表》,载《合众国际社有线特写》(1960年12月8日),引自齐默尔曼:《带着摄影机和枪》;以及朱丽娅·勒萨热:《女权主义纪录片的政治美学》,载《电影研究季刊》第3期(1978年秋季号),第507—523页。

"真实"可以由一个不带偏见的观察者对它的冷静观察与记录来决定。就像利科克在 1964 年所说的,"当我越来越多地把不加控制的情境拍成电影,我便会发现一些我认为特别有趣的东西。这并非因为它们容易把握或别具一格等,而是因为它们是真实的。它们为你呈现出观察得到的事实,使你总想琢磨出这儿究竟发生了什么"。第一章里讨论的科学中的经验主义(以及史学中的经验主义)与利科克的看法所暗示的经验主义都是基于下述信仰,即如果观察得足够详尽,现实会自然揭示于我们面前;在我们的感官收集到的事实中,"真实"就待"在那儿"呢。

利科克不是没有意识到针对电影制作者方面的"客观性"主张而可能提出的反对意见,但他依然坚持认为,因摄影机的运用而引进的电影制作处境的"主观性"是可以用适当的技术来加以限制的。此外,利科克相信,电影制作者的这种最低限度的干预,从实质上讲不会改变他或她拍摄下来的基本"真实"。[①]自影片《初选》以来,真实电影制作者们的一个主要美学问题(广而言之,也是哲学问题)就是如何把被拍摄事件中摄影机的和电影制作者的干预减到最低限度,怎样使影片中的主体忽视或忘掉摄影机的存在这一事实——换句话说,就是怎样使影片记录下来的事实"自己说话"。美国真实电影的经验主义使美国真实电影与它的法国变体(真够乱的,也叫真实电影)迥然不同。法国真实电影是电影制作者让·鲁什和社会学家埃德加·莫兰在与美国真实电影相同的时期里发展起来的。在《夏日纪事》及其他影片中,鲁什和莫兰把便携式摄影机和录音设备当作一种煽动与对抗的工具,而不是把它们当作冷静观察的工具来运用。

马克思主义的历史学家会坚持认为,美国真实电影的经验主义定向已经为它提供了一个政治观,因为经验主义假定"这个世界运转的样子"是可以通过简单的观察而得知的。马克思主义的见解会断言,这种经验主义的观察只能告诉我们一件事,那就是:这个世界是怎样被意识形态造成*好像是这么运转的样子*的。其实,一个人即使不是马克思主义者,也同样会在早期真实电影的主题和风格中看到更为具体的所谓"自由主义的"政治内涵。

---

① 引自马尔科莱勒:《生动的电影》,第 47—58 页。

作为一种政治学说,美国自由主义一直没有得到很精确的界说,而人们一向所说的"自由主义的"这个词在某个时代可能被称为"激进的",而在另一个时代甚至会被称作"社会主义的"。然而,大多数政治学家和历史学家都会同意,在五十年代和六十年代,自由主义最终代表着这样一种信仰——正如爱德华·希尔斯所指出的:

> ……一个会汲取科学知识财富的政府能够改善它的工作成效,从而使自己能更有效地促进公共福利事业……〔它〕确信通过理智的行为才可能改善社会机构……而且实行逐步的改善才可能迎合人心,它不想以一种总体突变的方式一下子解决所有问题。

与此看法相似的是,欧文·豪也把自由主义看作是二十世纪美国政治中的一种改良主义倾向。它寻求通过政治的调控和干预来改善现代社会中的弊端,而不想运用激烈手段去改变社会的或经济体制的结构。战争时期罗斯福领导体制以及他的继任哈利·杜鲁门的领导体制的有效性使自由主义者相信,国家需要一个强有力又咄咄逼人的行政机构,而且一个有权力又有良好意愿的联邦政府是能够解决大量存在的问题的:结束国内的贫困和不公正现象、改善国际社会状况以及探索宇宙空间。对于现代美国的自由主义至关重要的是对一种"爱刨根问底并且具有批评锋芒的新闻报道"的信仰。这种新闻报道被看作是一种社会哨兵,它提醒公民及其政府注意社会织体上的那些需要弥补的裂缝和漏洞。[①]

美国自由主义以 1960 年约翰·F·肯尼迪当选总统达到了它的顶峰。在保守的共和党执政八年之后,民主党中的自由派现在终于有机会去达到它的目的了,正如肯尼迪的竞选标语上所写的:"使国家再向前进。"在接下来的八年中,白宫(先是肯尼迪,1960—1963;后是约翰逊,1963—1969)开创太空计划、废除公立学校的种族隔离、"向贫困开战"、组织和平队,还增加了对

---

① 见爱德华·希尔斯:《自由主义的矛盾》,第 135—200 页;罗伯特·巴特雷:《1976 年的自由主义》,第 61—80 页;欧文·豪:《社会主义与自由主义》,第 39—59 页;以上三篇文章均收在哥伦比亚大学国际变革研究所编辑的《自由主义的本质含义》一书(科罗拉多州博尔德:西望出版社,1978)。

外援助。

真实电影纪录片和风格使这种电影成为替代“爱刨根问底并且具有批评锋芒的新闻报道”的完美形式。它的技术(运动灵活的摄影机和同步声录音机)不仅使电影制作者能将想要避开公众舆论的社会问题捕捉在胶片上，而且还能使影片中的主体自己说话。电影制作者拒绝把自己的意见插入影片内容之中，从而在感知上提高了拍摄到胶片上的那些影像的真实性。对利科克来说，真实电影的目的是“通过观察我们的社会，反对人们抱有的那种事情就应该如此发生的社会幻象，并去观察事情实际上是怎样发生的，来发现我们社会中的某个重要方面”。[1]这里有一个隐而不露的假设，即如果有正义感的人们意识到了事情的“真相”，他们就会行动起来纠正非正义和不公平的现象。拥护某个变革计划并不是真实电影制作者的任务，向观众揭露社会处境的“真相”就足够了。

罗伯特·德鲁一向称自己是“不问政治的”人。然而，在 1954 年为全国广播公司拍摄纪录片的过程中初次尝试了一些令人失望的经验之后，德鲁曾留意于许多哲学家、社会评论家和电影制作者的著作(如沃尔特·里普曼、威廉·艾伦·怀特、约翰·格里尔逊、亨利·亚当斯、罗伯特·弗拉哈迪、乔治·萧伯纳和乔赛亚·罗伊斯)，并将其作为研究纪录片制作者在电视业中所扮角色的“线索”。[2]尤其是罗伊斯和里普曼对于真实电影与自由主义之间的联系有着特殊的意义。乔赛亚·罗伊斯是威廉·詹姆斯[3]的哈佛同事。他为一般读者写过一本哲学书，叫《忠诚的哲学》，出版于 1908 年。正如德鲁所说，这部著作对他有一种“煽动性的影响”。《忠诚的哲学》是罗伊斯关于伦理学的主要著作，书中讨论了这样一个问题：持哪种价值观才不虚度一生？在罗伊斯看来，忠诚是比其他任何价值都珍贵的道德价值。罗伊斯把忠诚界定为心甘情愿为一种社会事业鞠躬尽瘁。“唯有一种事业，社会的统一赋予它尊贵，它不仅给许多人以生命，而且也以它在忠诚之士心中唤醒的个人情感使他焕发出蓬勃的活力，唯有这样一种事业才能将他身外的现实与内心的世界统一

[1] 见《利科克访问记》，第 18 页。

[2] 见《德鲁访问记》；以及德鲁：《独立于各广播公司的人》，第 4 页。

[3] 威廉·詹姆斯(1842—1910)：美国著名哲学家和心理学家，实用主义哲学的创始人之一。——译者

起来。”[①]

德鲁没有告诉我们罗伊斯的著作可能促使他信奉哪一种社会事业,但是他在哈佛享受内曼奖学金那年对沃尔特·里普曼著作的阅读却暗示出一种确凿的可能性。里普曼——罗伯特·巴特雷称他为“自由主义大厦的支柱”[②]——在1955年发表了他最流行也是最有争议的著作《公共哲学论文集》。他在书中指出,二十世纪技术飞速变革的步伐和国内外政治问题所导致的复杂形势使人们对西方民主制度解决这些问题的能力产生了深深的怀疑。许多议题需要尽快答复,但答复又需基于对复杂的解决方案的详尽分析。有着繁琐缓慢的协商、说服、多数裁定原则的民主制度,不适于处理原子时代的问题。里普曼对“西方自由民主制度在解决本世纪现实问题时表现出来的令人惊恐的无能”进行了分析,其中心观点是:新闻报道没有向老百姓通报有关复杂的社会问题的事实,它也没有给人一种统一的国家能够作出合理的决定而且一旦作出决定便会加以实施的印象。[③]里普曼的悲观主义被许多人解释成对自由主义的攻击,但也有一些人把里普曼的可怕警告看成是为修补他所指出的自由主义大厦的漏洞而提出的一种挑战。

德鲁说过,他同里普曼一样相信民主制度在决策方面因而在新闻报道方面也已面临危机。但他确信,具有革新意义的新技术的使用是会有助于解决技术革新所带来的问题的。电视可以用于“向千百万人提供对他们的民主制度所必需的、为大家共享的经验”。德鲁认为,他的“共享经验”的主要载体便是黄金时间播放的纪录片。“能为新闻工作增光添彩的是某种绝对独一无二的东西——它是对好像别的什么地方发生的事情的强烈体验,也是对要闻中所捕捉的人们生活的戏剧性发展的亲身调查。”[④]

以上所述并非想确定德鲁在其影片中“有意”做的事,也不是要说明他

[①] 见乔赛亚·罗伊斯:《忠诚的哲学》,载《乔赛亚·罗伊斯的基本著作》第2卷(芝加哥:芝加哥大学出版社,1969),第887页。

[②] 见巴特雷:《1976年的自由主义》,第63页。

[③] 见沃尔特·里普曼:《公共哲学论文集》(波士顿:利特尔,布朗,1955);以及拉里·L·亚当斯:《沃尔特·里普曼》(波士顿:特恩,1977),第155—193页。

[④] 见德鲁:《独立于各广播公司之间的人》,第8—9页。

的目标是由一个具体的政治立场通过电影和电视促发而成的。我们记得,德鲁一向讲,他是“不问政治的”。然而,自由主义看来的确形成了真实电影问世的一部分政治语境——无论在一般意义上还是在特殊意义上都可以这么讲。回忆一下第三章的个案研究部分,我们就会知道,自由主义的胜利曾经协助建立了那一时期政治话语和社会话语的条件。更明确点讲,可以认为,无论德鲁还是利科克的电影创作哲学都植根于自由主义对民主社会中新闻报道所应扮演的恰当角色的关注。

自由主义为德鲁的早期影片提供一种重要语境的另一个证据来自《特写》节目中的影片本身的主题。第一部影片《不要美国佬！》反映了拉丁美洲国家的反美活动，这一问题后来成为肯尼迪政府的一个与主要外交政策有关的事务。第二部在《特写》节目中播映的影片《试飞驾驶员》让我们看到了喷气式飞机的试飞员司各特·克劳斯菲尔德“X 计划”的试验飞行为太空计划奠定了重要基础,这是肯尼迪政府优先考虑的事件之一。第三部影片《童目睽睽》考察了路易斯安那州学校的废除种族隔离活动。德鲁在谈论这部影片时说:“我认为当人们看到他们在自己的孩子们面前多么恶劣和可怕的时候,他们便会幡然悔悟了。”[1]在《特写》系列片中播映的最后一部影片《新边疆的冒险》记录了肯尼迪总统“生活中的一天”。影片开头的解说词中讲,影片将让观众“在总统面临美国和世界上的一些重大问题时与他一起”承担一次“个人的风险”。

的确,真实电影也曾被用来处理除社会问题及其他“自由主义”论题之外的主题。唐·彭尼贝克在离开德鲁小组之后便转而关注用真实电影处理音乐与美术了:如《不要回顾》(1966)、《蒙特里流行歌曲》(1968)、《原班人马歌曲集:伙计们!》(1970)和《继续摇滚》(1970)。艾伯特·梅索斯和戴维·梅索斯也在德鲁小组干过几年,后来他们制作了一套电影人物研究系列片,如《编戏的人》(1962)、《会见马龙·白兰度》(1965)、《推销员》(1969)和《给我庇护》(1970)。然而,另有许多纪录片制作者在真实电影中找到了一种合适的手法来表现他们所说的“对社会责任的承担”——在大多数情况下,这种承担是以美国自由主义的“良心政治”传统为基础的。可以归入这一范畴的影片有利科克记录美国警察局长们的千姿百态的《局长们》(1969)、弗雷德里克·怀

[1] 见《德鲁访问记》。



9-3 弗雷德里克·怀斯曼制作的纪录片《法律与秩序》(*Law and Order*,1969)。怀斯曼是"直接电影"运动中的主要人物,他以美国的各种社会机构为对象,用镜头解剖它们以及身处其中的人。

斯曼关于美国社会机构的系列片《蒂蒂喀特的愚行》(1967)—《法律与秩序》(1969)—《中学》(1969)—《医院》(1970)和《基础训练》(1971)、威廉·泽西关于在教堂取消种族隔离的《燃烧的时代》(1965)、彼得·戴维斯的越战纪录片《情感与理智》(1973)和芭芭拉·科普尔记录肯塔基州煤矿工人罢工的《美国哈兰县》(1977)。

在此重申,使这些影片与自由主义关于新闻报道所扮角色的概念相联系的不仅仅是影片的题材选择,而且也是影片的风格。用利科克的话讲,真实电影"观察着我们的社会"。暴露社会问题而又不加以明确的评说,由此可见,真实电影的纪录片是把问题的解决置于影片之外的。对一项具体的变革计划表示拥护并不是电影制作者的任务;他或她要做的只是以尽可能不带偏见的方式向观众揭露一种社会处境的"真相"。真实电影的风格符合自由主义的哲学观点,因为它假设,通过电影对现实进行观察而揭露出来的不公正现象是能够由社会制度内部的调整来解决的。激进的偏见和反美活动并不是由影片"解说出来的",它们也没有被用来作为整个社会制度行将衰落的例证。相反,它们是作为制度中的一些瑕疵被表现出来的。而且通过政府或有关公民的行动,这些瑕疵是可以被矫正的。真实电影的制作者至今还没有一个可以替代自由主义的具体纲领。事实上,真实电影制作者们所殷切希望的不仅是运用纪录片这一形式呈现社会问题,而且也想通过这一形式来支持政治的或社会的行动计划,然而他们却发现真实电影是一种一旦运用起来便觉得很受束缚的风格。一些女权主义者和第三世界的电影制作者不得不背离真实电影的"客观性",因为这种特质使真实电影与电影制作者想要表现他或她采取某种政治立场或社会立场的愿望很难契合。[①]

---

① 见勒萨热:《政治美学》,第 522 页。

真实电影的命运

在最初四部影片的合同履行完毕后，美国广播公司便中断了与时代出版公司在纪录片制作方面的合作。德鲁回忆说，这两家公司在一个地方电视台的所有权问题上发生了争执。也可能美国广播公司把它与时代出版公司及德鲁的短期合作当成是一种应急手段了——这种合作不仅为广播公司缓解了来自联邦通讯委员会的压力，同时也使公司能腾出时间来加强自己的新闻部门。美国广播公司在中断与时代出版公司合作的同时，还发布公告说它重新恢复了早先那项不接受非本公司新闻部门制作的公众事务节目的政策。除个别例外，这项政策在三大商业广播公司中至今依然生效。

公共电视为真实电影的纪录片（或类似的任何一种独立制作的纪录片）提供了唯一的广播网。有几部真实电影也曾在商业影院做过发行（如《美国哈兰县》、《给我庇护》、《蒙特里流行歌曲》、《格雷·加登斯》、《最佳男儿》和《天堂之门》）。其他影片则被发行到院线之外的电影俱乐部、电影协会和大学的电影课堂。如上所述，一些投身政治的电影制作者感到需要超越真实电影，并发展一种更具论战性的电影拍摄风格。就像独具风格的“另类”运动中经常发生的情形一样，真实电影运动的先锋性由于好莱坞电影对其技巧的采用而被冲淡了很多。哈斯克尔·韦克斯勒的《凉媒介真酷》（1968）便使用了一些未加控制拍摄的片断和真实电影的“风格”（手执式摄影机的使用、外景地拍摄），使一个有剧本的故事片平添一种纪录片的感觉。自此以后，真实电影就完全变成好莱坞电影的陈套了——当一个导演想在某个特定场景中传达一种不期而遇和即时发生的感觉时，他或她便使用手执式摄影机造成画面动荡不稳的“真实电影”拍摄风格。

真实电影甚至在首次获得大批美国观众的公众事务电视节目中也不再盛行了。原因之一在于，自五十年代的爱德华·R·默罗[1]时代以来，电视纪录片一直都是围绕记者而结构的。这些记者有着观众熟悉的嗓音和面孔，如爱德华·R·默罗、罗杰·马德、迈克·华莱士、丹·拉瑟、热拉多尔·里韦拉、芭芭

[1] E. R. 默罗（1908—1965）：美国著名电台和电视新闻评论员，曾任美国新闻总署署长。——译者

拉·沃尔特斯。记者在观众与报道对象之间制造出来的合情合理的调和关系是真实电影深恶痛绝的。从另一方面讲,电视公司也不会付给它们的明星记者六位数的年薪却让他(她)们在黄金时间播放的纪录片中“隐而不露”。因此,典型的黄金时间播放的电视纪录片并不是围绕着真实电影的原则而是围绕迈克·华莱士从单向玻璃后的一跃而出;热拉尔多·里韦拉满停车场追赶一位不情愿的采访对象;丹·拉瑟扮装成一个阿富汗游击队员而结构的。

结语:真实电影中诸种生成机制的相对作用力

为什么真实电影会在那个时间和那个地方出现呢?正如上述对真实电影的历史语境所作的简要回顾表明的那样,很难说是哪一个人、哪一个机构或哪一个事件“导致”真实电影发展成了一种纪录片制作风格。不如说,美国真实电影的早期历史是若干机制相互作用的结果。虽然罗伯特·德鲁对真实电影走上电视起了主要作用,但如果说真实电影的发展是德鲁“造成的”就未免太简单了。同理,虽然理查德·利科克看来是美国真实电影第一批影片摄制中的主创人员,而且他和唐·彭尼贝克改造了真实电影的第一部实用录音设备,但如果因此就断言只是“由于”他们的工作,真实电影才得以产生也同样太简单化了。利科克和彭尼贝克采用的技术早就存在(即使是在萌芽状态),或者已经处于开发过程中了。无论如何,这种技术的发明和革新是应第二次世界大战的军事需要以及广播电视业和太空计划的需要而不是应纪录片制作的需要才出现的。此外,在五十年代末,对“真相电影”(cinema of truth)的向往也不能归誉于哪个个人。当时,欧美电影中正出现一个更大的、与古典好莱坞叙事电影不同的“现实主义”电影的运动。德鲁和利科克只是这个运动的一部分。

如果不是因为罗伯特·德鲁的持续努力和管理才干以及理查德·利科克对艺术的执著,美国的真实电影就不可能那么早出现,并成为一种独树一帜的电影风格。大多数历史现象表明,个人的差异会产生截然不同的影响,但这种“个人的差异”只是许多因素中的一个因素。如果不是因为美国广播公司需要增加公众事务节目的产量——这种情形导致时代出版公司能以突破

三大广播公司关于不得使用外来素材的全面禁令——德鲁的努力便会一无所得。如果不是因为美国广播公司处于相对其他两家广播公司而言的窘困地位，以及贝尔和豪尔公司需冒险以微小的广告预算谋获一个特殊的观众群，美国广播公司就不会乐于相信在一种与一般电视纪录片迥然不同的公众事务节目上会有所收获。无论德鲁还是利科克都没有想过要让真实电影的"客观性"去迎合美国广播公司或贝尔和豪尔公司的体制需要。然而，如果德鲁为《特写》节目制作的影片在呈现问题时"表明了立场"或明确拥护了一种社会政策或政治方针的话，美国广播公司就很可能不允许播放这种外来的公众事务节目素材，而贝尔和豪尔公司也就不可能提供赞助。

《特写》节目以后的真实电影的命运表明，当一个电影史现象的生成机制发生变化时，这一现象本身也会随之发生变化。此外，它还暗示，电影与商业电视的初次关系只是真实电影历史中的一个偶然因素。在这种情况下，无论基于何种原因——美国广播公司和时代出版公司之间的不和以及(或是)美国广播公司恢复其早先的有关公众事务节目的政策——美国广播公司中断了与时代出版公司的交往，因此也就剥夺了真实电影能在电视上向全国广大观众亮相的机会。作为一种独具风格的运动，真实电影并未消失，但在1961年后，真实电影就被迫转向公共电视、电影院和电影协会等放映渠道了。拿《特写》节目之后的真实电影史玩一出"如果……就……"的历史游戏是很容易的。"如果"美国广播公司继续允许它的电视网播放外来的公众事务节目，"就"将会怎么样呢?"如果"广播公司新闻制作中的"明星制"没有发展起来，"就"又将会怎么样呢?把这些提问仅仅当作一种游戏也许并不能讨好真实电影的纪录片制作者，也不能讨好电视观众。因为实际上发生的事情是，由于商业广播公司的政策，真实电影被迫置身于一种边缘性电影实践的位置，极少进入电影院，也不常上商业电视，它表面的风格特色不久便被主流的好莱坞电影和商业电视实践盗为已用了。

Chapter 10

选读指导

A SELECTIVE GUIDE TO READING



以下按每章论题组编的选读指导提供了进一步阅读的线索。因篇幅所限,只能从迅速增多的电影史文献中选取有代表性的读物。实例也大多侧重美国电影。这里有意排除了许多通俗的传记、影迷式的研究和涉及当代(1960 年以后)电影的资料。下面列举的所有书籍、文章在任何一个大学图书馆或大型的公共图书馆里都应能找到。

10.1 作为历史的电影史

电影史学家们正开始审视电影史研究的本质和功能。爱德华·巴斯科姆撰写了三篇重要论文:《电影史新探》,载《1977 电影年鉴》第二部(印第安纳州西拉斐特:普渡大学,1978),第 1—8 页;《元电影史引论》,载《电影读本》第 4 卷:第 11—15 页;《关于哥伦比亚电影公司的笔记》,载《银幕》第 6 卷(1975 年秋季号),第 65—82 页。同样有价值的是罗伯特·C·艾伦的文章《电影史:狭窄的话语》,载《1977 电影研究年鉴》(西拉斐特:普渡大学,1978);迈克尔·伊桑伯格的《走向作为电影学术的电影史方法论》,载《落基山社会科学杂志》第 12 卷,第 1 期(1975 年 1 月),第 45—57 页;万斯·凯普利的

《格里菲斯的〈残花泪〉(或译〈破碎的花〉)和电影史特性问题》,载《电影研究季评》第3卷,第1期(1977年秋季号),第37—48页;以及杰拉德·马斯特的《电影史和电影史著作》,载《电影研究季评》第1卷,第3期(1976年8月),第297—314页。

就电影史方法的类型学来说,查尔斯·F·阿尔特曼的如下文章特别有价值:《走向美国电影的编史学》,载《电影期刊》第16卷,第1期(1977年春季号),第1—25页,因为它提供了对电影史学家利用的各种方法学派的广泛概述。另见乔弗里·诺埃尔-史密斯的文章《关于影片的事实和影片本身的事实》,载《电影研究季评》第1卷,第3期(1976年8月),第272—275页。

历史质疑、解释和认识的本质一直是许许多多文章、专论和书籍的主题。最好是从传统历史课中专为学生写的入门书开始阅读。它们不仅讨论了历史研究和写作的过程,而且还讨论了各种历史哲学。其中最好的有保罗·K·康金和罗兰德·N·斯特隆伯格的《历史的遗产和挑战》(纽约:多德,米德,1972);唐纳德·V·高隆斯基的《历史:意义和方法》第三版(伊利诺斯州格伦维尤:斯各特,福克斯曼,1975);路易·戈特沙克的《理解历史》(纽约:诺普夫,1969);以及R.J.沙弗的《历史方法指南》(伊利诺斯州霍姆伍德:多塞出版社,1969)。

对编史学论题的更为一般性(但又清晰扼要)的哲学讨论见于E.H.卡尔的《历史是什么?》(纽约:文泰奇,1961)。这是一本关于历史本性的演讲集,最初是作者于五十年代后期在牛津大学发表的。他明确反对"常识"(或经验主义的)历史观。

戴维·哈克特·费希尔的《史学家的谬误:探讨历史思考的逻辑》(纽约:哈珀和罗,1970)提供了一部历史学家在其工作中所遇难题的百科全书。费希尔是用实例表明见解的。如果他在结论中补充一套操作规则的话,他的这部著作就会更有用了。尽管如此,《史学家的谬误》依然是一部杰出的编史学研究的发端之作。

有两个选集包括了历史学家(和哲学家)关于历史质疑之本质的思考。一部是弗里茨·斯特恩的《历史的多样性》(纽约:梅瑞迪安,1956),另一部是帕特里克·加德尼尔的《历史的理论》(伊利诺斯州格伦科:自由出版社,

1961)。后者是为专业人员写的,而且有很好的书目汇编。

还有两本书是现职史学家们在更高级的层面评述他们的实地考察工作的。两本书都值得一读。其中较好的是雅克·巴尔赞和亨利·F·格拉夫的《现代研究者》第三版(纽约:哈科特·布雷斯·约万诺维奇,1977)。本书特别适合那些致力于优质研究和写作的人。另一方面,就对各种历史分析方法的简要概述而言,请读 H.P.R.芬伯格编辑的《史学探讨》(多伦多:多伦多大学出版社,1962)。这本文集提供了对特定方法论之价值的详细介绍。

最后,现代美国的史学家们认为他们的领域会向何方发展呢?约翰·海厄姆的《撰写美国史:现代学术论文》(布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1970)作出了一种回答。海厄姆是美国最令人尊敬、学识渊博的史学家之一。其他观点的文集,请见查尔斯·F·德尔泽尔编辑的《史学的未来》(纳什维尔:范德比尔特大学出版社,1977)。本书的 11 篇论文不仅讨论了史学与社会科学之间的关系,而且还包括一系列编史学方法。

法国的一些社会史学家一直致力于建立一种有影响力的、能替代英美史学方法的东西。他们的工作围绕并通过《年鉴》而展开,旨在多方面地、完整地重建过去(总体历史)。通过计量法、人口统计法、社会学、经济学、人类学、生物学、语言学和心理学的运用,《年鉴》学派致力于把"普通"人和"日常"问题放在历史研究与写作的显著位置。细心浏览马尔克·菲罗编辑的《当代法国的社会史学家:〈年鉴〉论文选》(纽约:哈珀和罗,1972);特拉扬·斯托拉诺维奇的《法国史学方法:〈年鉴〉范式》(纽约州伊萨卡:康奈尔大学出版社,1976);以及费尔南·布罗代尔的《菲利普二世时代的地中海和地中海世界》(纽约:哈珀和罗,1976)。

一些职业哲学家也以许多复杂而又令人感兴趣的方式谈及编史学问题。他们的著作是写给专家看的。其中比较容易理解的是 R.F.阿特金森的《史学的认识和解释:历史哲学导论》(纽约州伊萨卡:康奈尔大学出版社,1978);阿瑟·C·丹托的《分析性的历史哲学》(剑桥:剑桥大学出版社,1968);威廉·德雷编辑的《哲学分析和史学》(纽约:哈珀和罗,1966);以及 W.H.沃尔什的《历史哲学导引》(伦敦:哈钦森,1951)。

艺术史学家们的工作也能在许多相同的论题上对我们有所帮助。就对

传统方法的概述而言,见W·尤金·克利安鲍尔的《西方艺术史的现代视角》(纽约:霍尔特,莱因哈特和温斯顿,1971)。就激进的观点而言,见阿诺德·豪泽的《艺术史的哲学》(纽约:梅瑞迪安,1959)。

科学哲学家对经验主义和约定论至今还没有很多论述。罗伯特·艾伦的有关讨论是以三本论述该领域高层次问题的著作为依据的。这三本著作是泰德·本顿的《三种社会学的哲学基础》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1977);罗伊·巴斯克的《科学的实在论》(纽约州大西洋高地:人文出版社,1978);以及拉塞尔·基特和约翰·厄里的《作为科学的社会理论》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1975)。这本著作观点颇新,因而即使是该著作的支持者也承认它只是迈出了第一步。把这种理论应用于电影的唯一论述是特里·洛弗尔的《现实的图景:美学、政治和快感》(伦敦:英国电影学院,1980)。就科学哲学家而言,托马斯·S·库恩的著作在美国知道的人较多。他的重要著作是《科学革命的结构》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1962)。还有一篇他如何看自己在理论建树中的作用的分析文章《历史和科学史之间的关系》,载菲利克斯·吉尔伯特和斯蒂芬·R·格劳贝尔德编辑的《当今历史研究》(纽约:W.W.诺顿,1972),第159—192页。吉恩·怀斯试图把库恩的理论改头换面用于史学实践,见《美国历史的解释:基本质疑的策略》第二版(明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社,1980)。

10.2 研究电影史

在美国,关于电影史研究的著作非常之少。南茜·艾伦的《电影研究及其进化》是一篇简要的概论,见她的《电影研究文选:发展与利用指南》(纽约:弗雷德里克·昂加尔,1979),第3—10页。对近20年来这一领域迅猛发展的分析,见罗纳德·戈茨曼的文章《电影文化:这门艺术的状态》,载《电影研究季评》第2卷,第2期(1977年5月),第212—226页。《电影研究季评》也时而刊载评述电影史研究情况的文章。对学院式电影研究的最新评述,见美国电影学院的《高校影视课程指南》(纽约州普林斯顿:彼得森指南丛书)。该书

描述了美国高校电影课程的设置情况。这种很有参考价值的工具书此后便会定期出版。本部设在安大略省渥太华市的加拿大电影学院也出版了《加拿大影视课程指南》。就英国方面而言,参见由影视教育协会出版的《电影教育》一书。1982 年,《电影教育》与《银幕》合并,成为一种双月出版的刊物。

关于影片证据的著述就更为罕有了。加利·凯里在《失去的影片》(格林尼治:纽约书画协会,1970)一书中讨论了因硝酸胶片分解而永远失去的成千上万部影片中的一些影片。凯文·布郎洛的《盛况不再》(纽约:巴兰坦,1969)虽未直接谈及散失影片的问题,但却讲述了作者为找回失去的默片而进行的艰苦努力。该书还以轻松的漫谈掌故的笔调介绍了美国无声片的历史。关于影片贮存问题的讨论,见小 W. H. 厄特巴克的文章《对硝酸片易燃问题的一点看法(马里兰州休特兰德,1978 年 12 月 7 日)》,载《大学电影协会杂志》第 32 卷,第 3 期(1980 年夏),第 3—16 页。

瑞典电影资料馆馆员约斯塔·维尔纳细考了利用照片、镜头顺序表和其他资料"重建"散失影片的问题,见他的文章《重构散失影片的方法》,载《电影期刊》第 14 卷,第 2 期(1974—1975 年冬季号),第 11—15 页。就这些原理的具体应用而言,见赫尔曼·G·魏因伯格的《完整的〈婚礼进行曲〉》(波士顿:利特尔,布朗,1974),以及《完整的〈贪婪〉》(纽约:E. P. 达顿,1972)。在这两本书中,魏因伯格试图找出上述两部影片的各种版本的来源,然后用剧照和描述重构这两部影片。

关于彩色影片变质的更多情况,见《色彩问题》,载《画面与音响》第 30 卷,第 1 期(1980—1981 年冬季号),第 12—13 页;保罗·斯皮尔的《彩色电影危机》,载《美国电影》第 5 卷,第 2 期(1979 年 11 月号),第 56—6l 页;以及哈兰·雅各布森的《老相片还在,可是褪色了》,载《综艺》(1980 年 7 月 9 日),第 1 页。

有两本关于资料馆员如何处理保存遗留影片工作中出现的问题的书很有帮助,一本是艾琳·鲍瑟和约翰·凯珀编辑的《电影资料馆手册》(布鲁塞尔:国际电影资料馆联合会,1980);另一本是拉尔夫·N·萨金特编辑的《保存活动影像》(华盛顿特区:公共广播公司,1974)。鲍瑟和凯珀的文集是根据国际电影资料馆联合会成员们的经验编辑而成的,并且还列出了国资联的

许多关于影片保管的个别问题的专业小册子的目录。

目前还没有关于影片版本问题的概论性著作。至今所做的工作大多集中于1910年以前制作的影片。现在人们正对电影史这块领域的以往工作进行着非常有意义的重新评估。仔细阅览一下这些新的论述,就会了解学者们是如何在更大的历史论题中处理影片版本问题的。见查尔斯·马瑟的《埃德温·鲍特的早期电影》,载《电影期刊》第19卷,第1期(1979年秋季号),第1—35页;乔恩·加登伯格的《爱迪生和比沃格拉夫影片中的摄影机运动(1900—1906)》,载《电影期刊》第19卷,第2期(1980年春季号),第1—16号;以及诺埃尔·伯奇的《鲍特或难下定论》,载《银幕》第19卷,第4期(1978—1979年冬季号),第91—105页。所有文章都采用了不同的方法去理解早期电影的形式和功能,而这对于重建早期影片的特定版本来说是非常必要的。

在美国各地,越来越多的电影资料馆向公众开放。关于主要几家资料馆藏品的概览,请参看如下著作:南茜·艾伦的《电影研究文选:发展与利用指南》(纽约:昂加尔,1979);罗伯特·A·阿穆尔的《电影参考指南》(康涅狄格州西港:格林伍德出版公司,1980);以及罗纳德·戈茨曼和哈里·M·格久尔德的《电影指南》(纽约:霍尔特,莱因哈特和温斯顿,1972)。

有两种资料书有利于人们及时了解近年增加的东西、新的馆藏以及新开放的电影中心。一本是《美国电影学院的高校影视课程指南》,属新泽西州的普林斯顿彼得森指南丛书;另一本是彼得·考伊每年一版的《国际电影指南》,由英国伦敦的疾驰出版社出版。

最后再介绍两种专门领域的指南:一是琳达·哈里斯·梅尔编辑的《电影、电视和广播:美国西部手稿及特别收藏总目》(波士顿:G.K.霍尔,1977),二是邦妮·G·罗恩的《华盛顿特区学者指南:影片和录影带收藏》(华盛顿特区:美国国立博物馆出版社,1980)。

非影片证据则有许多形式存在。研究者会寻找在时间和空间上尽可能贴近所关注事件的情报资料。文字资料往往来自向相关企业发售的行业报纸。进一步讲,一旦电影技术为商业单位所用,专业报纸便开始报道有关商务活动。最初,报道限于有关马戏和杂耍表演的行业报纸:发表在《广告板》

上的剧照和纽约的《戏剧镜报》(1879—1922)。1905 年,《综艺》创刊并为商业目的报道杂耍。不久,电影便占据了很多版面。专为西海岸读者办的《每日综艺》创刊于 1933 年。1907 年《电影世界》创刊,目标读者是影院经理。1929 年它与《放映商信使》(1914—1929)合并,之后又于 1930 年与《电影信使》合并。《电影信使》一直办到 1972 年。

还有一些行业报纸是针对放映商的,如《票房》(1932 年至今)、《电影日报》(1915—1970)和《电影新闻》(1908—1930)(《电影新闻》也是在 1930 年与《电影信使》合并)。也有许多地方性行业报纸在条件许可的情况下出现于影圈内外。但到了 1970 年,它们全被《票房》所吞并。

1918 年,维德组织(Wid's organization)创办了《维德日报》。该报后来便成了《电影日报》。维德组织于 1918 年出版了一部年鉴,专辟篇幅收集了一些明星、技术人员、导演、制片人和其他一些创作者、公司的名录,以及其他有用的资料。该年鉴每年都做相应的修订,后更名为《电影日报年鉴》一直出版到 1970 年。

1929 年,奎格利组织——也是《电影信使》的出版者——印制了第一部《电影年历》年鉴。这本书现在叫《国际电影年历》,它仍保留了关于美国和其他国家电影工业的有用的简要资料。1964 年,彼得·考伊创办了他的《国际电影指南》系列丛书(伦敦:疾驰出版社)。该丛书的目标读者是评论员教师学者,而非电影工业的参与者。

多数大学和大型公共图书馆都有整套的《综艺》、《电影日报年鉴》和《国际电影年历》的缩微胶片。大约在 1910 年,才真正开始出现电影评论。在《纽约时报电影评论,1913—1970》(纽约:阿诺出版社,1969—1971)的修订版中可以找到两部有价值的文集。还有最近出版的《综艺》评论文选(纽约:综艺,1983—1985)。另一些基本的文字材料的选集,见乔治·C·普拉特的《入迷黑暗中》(康涅狄格州格林尼治:纽约书画学会,1973);以及杰拉德·马斯特的《我们中间的电影:美国电影文化史文献》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1982)。

当然,还有许多次要的出版物。要想知道详细资料,请查找指南书籍和百科全书的目录。百科全书可提供一种概览。见罗杰·曼维尔的《国际电影百

科全书》(纽约:克朗,1972);以及埃弗雷姆·凯茨的《电影百科全书》(纽约:里平科特和克伦威尔,1979)。

指南类参考书非常多,它们通常侧重于明星及其生涯。试查一下科贝特·斯特恩伯格的《真人真事:电影事典》(纽约:文蒂奇,1978);莱斯利·哈利韦尔的《影迷手册》第六版(纽约:阿冯,1978);乔治·萨杜尔的《电影创作者词典》(伯克利:加州大学出版社,1972);理查德·鲁德的《电影评论词典》(纽约:维金,1980);迈克·卡普兰的《综艺国际演出业参考书》(纽约:加兰德,1981);以及威廉·T·斯图尔特、阿瑟·F·麦克卢尔和肯·D·琼斯的《国际电影讣告》(纽约:加兰德,1980)。后者是一部有价值的指南书籍。里面记载了生前在好莱坞工作过的人的传略。

此外,有关电影史问题的资料常常能在一般美国历史书籍文献中获得。这方面的有益著述,见弗兰克·弗里德尔编辑的《哈佛美国历史指南》修订版(马萨诸塞州:坎布里奇,哈佛大学出版社,1977);以及约翰·R·M·威尔逊的《历史研究指南》(新泽西州莫里斯城:普通学识出版社,1974)。

并非所有的电影史资料都已出版或收录于缩微胶片。私人文件和商务文件常常收藏于专门的资料馆中。这类资料馆及其收藏品的目录,见南茜·艾伦的《电影研究文选:发展与使用指南》(纽约:昂加尔,1979);罗伯特·A·阿穆尔的《电影参考书指南》(康涅狄格州西港:格林伍德出版社,1980);罗纳德·戈茨曼和哈里·M·格久尔德的《电影指南》(纽约:霍尔特,莱因哈特和温斯顿,1972);以及有关电影资料馆的各章节中脚注所引的其他资料源。此外,还有一部很有用的关于未发表论文的指南书籍,即路易斯·A·拉乔编辑的《戏剧与表演艺术文集》(纽约:霍沃斯出版社,1981)。

许多未发表的材料还可以在法庭记录和政府文件中找到。前者见莫里斯·L·科恩的《小范围的司法研究》第三版(明尼苏达州圣保罗:威斯特出版公司,1978);以及哈维·L·扎克曼和马丁·J·盖恩斯的《小范围的大众传播法》(明尼苏达州圣保罗:威斯特出版公司,1977)。后者见海伦·J·波尔顿的《历史学家手册:参考文献描述指南》(诺曼:俄克拉荷马大学出版社,1972)。

与上述文字资料相较,口头资料的搜集就更难了。的确,随着好莱坞电影业的发展,对明星的采访一直是电影业宣传工作的基础。近年随着作者论

的兴起,采访的势头也扩及导演、制片人等等。报刊上发表的采访记常被收入各种文集。导演采访记的经典之作是弗朗索瓦·特吕弗的《希区柯克》(纽约:西蒙和舒斯特,1966)。著名导演特吕弗用了500多个问题和几乎同样数量的剧照表达了他对这位他最喜爱的导演的由衷敬意。

另一些关于导演的文集有,埃里克·舍曼和马丁·鲁宾的《导演经历》(纽约:阿特纽姆,1969);安德鲁·萨里斯编辑的《电影导演采访记》(印第安纳波利斯:鲍勃斯—梅里尔,1967);查尔斯·托马斯·塞缪尔斯的《会晤导演》(纽约,卡普里科恩,1972);以及查尔斯·海厄姆和乔尔·格林伯格的《电影神祇》(芝加哥:亨利·雷震西,1969)。

除演员外的其他创作人员受到越来越多的采访。例如,伦纳德·马尔丁的《摄影机后:电影摄影师的艺术》(纽约:新美国文库,1971);沃尔特·瓦格纳的《你要记住这一点》(纽约:G.P.普特南之子,1975);以及伯纳德·罗森伯格和哈里·西尔弗斯坦的《真正的浮华》(纽约:麦克米伦公司,1970)。后者包括了对制片人和公司总裁的采访录。

未发表的采访记可以在几乎所有的主要资料馆中找到。它们尚未纳入有简要说明的那种目录。一宗很大的收藏品现属加利福尼亚州贝弗利山的美国电影学院图书馆的路易斯·B·梅耶口述史收藏部,通过美国缩微制片公司可以很容易地在缩微胶片上找到这些资料。接触其他收藏品的难易程度取决于你同特定资料馆的关系。因为电影史中的许多人物依然健在,研究者不妨亲自去做一下采访。最佳采访步骤的建议,请见本书第八章中的例证。

10.3　阅读电影史

阅读美国电影史最好从看通史著作开始。第三章分析了最早出现的这类著作:罗伯特·格劳的《科学的戏剧》(纽约:百老汇出版公司,1914);以及特里·拉姆齐的《一百万零一夜》(纽约:西蒙和舒斯特,1926)。本杰明·汉普顿和刘易斯·雅各布斯的著作在美国电影史写作的早期阶段做出了另一些主要贡献。作为一个了解公司内幕的人,汉普顿写作了第一部商务史:《美国

电影工业的历史》(纽约:科维奇·弗里德,1931)。雅各布斯则是一位在大萧条时期仍笔耕不辍的、非常活跃的电影创作者,他写了一部电影社会史:《美国电影的兴起》(纽约:师范学院出版社,1939)。

欧洲人带着对好莱坞的极大关注也开始写作电影史。电影制作者保罗·罗特写了一本《电影至今》(伦敦:斯普林,1930)。这部著作与莫里斯·巴代什和罗伯特·巴西拉奇合写的《电影的历史》(纽约:诺顿,1938)共同表现出欧洲人对电影的较早赞赏。

向目前流行的通史型教科书的过渡是由五位历史学家促成的,他们是阿瑟·奈特、理查德·格里菲斯、阿瑟·梅耶、A. R. 富尔顿和肯尼思·麦高恩。奈特的《最生动的艺术》(纽约:新美国文库,1979——初版于 1957)首先面世。这本书与理查德·格里菲斯和阿瑟·梅耶的《电影》(纽约:富源出版社,1957)一起设定了后来大多数人一直所持的对美国电影史的看法。这两部著作都强调了欧洲伟大的电影创作者同好莱坞的经济影响和经济势力之间的分裂。《电影:一门艺术的发展》(诺曼:俄克拉荷马大学出版社,1960)的作者A. R. 富尔顿和《银幕后面》(纽约:德尔塔,1965)的作者肯尼思·麦高恩都是大学教师。他们为高校电影课程提供了第一批电影史著作。

当第二次世界大战后生育高峰期出生的一代人在六十年代期间开始考入高等院校时,奈特著作的销量直线上升。不久,电影课的新教师们便试图编写另一些通史型教科书了。先是杰拉德·马斯特的《电影简史》(印第安纳波利斯:鲍勃斯—梅里尔,1971)成为畅销书。其后每年便有一部新的通史问世:如劳伦斯·卡蒂什的《电影魔幻》(波士顿:利特尔,布朗,1972),彼得·考伊的《电影简史》两卷本(伦敦:A. 兹威默,1971),查尔斯·海厄姆的《美国电影艺术》(纽约州加登城:船锚图书,1973),艾伦·卡斯蒂的《电影发展史阐述》(纽约:哈考特·布雷斯·约万诺维奇,1973),戴维·罗宾森的《世界电影史》(纽约:斯特恩和戴,1973),巴希尔·赖特的《远眺》(纽约:克诺夫,1974),埃里克·罗德的《电影的历史》(纽约:希尔和王,1976),托马斯·W·波恩和理查德·L·斯特龙格伦的《光与影》(纽约州华盛顿港:阿尔弗雷德,1976),S. C. 厄尔利的《美国电影导论》(纽约:新美国文库,1978),杰克·C·埃利斯的《电影史》(新泽西州恩格尔伍德·克利夫斯:普伦蒂斯—霍尔,1979),基思·里德

尔的《电影业》(纽约:戴维·麦凯,1979)以及戴维·库克的《叙事电影的历史》(纽约:W. W. 诺顿,1981)。以后肯定还会有更多。目前,库克的著作最有价值,因为它有着完整的书目提要。与上述书籍出版的同时,当然也有一些关于电影史的文集面世,如刘易斯·雅各布斯编辑的《电影艺术的出现》(纽约:诺顿,1979)和阿瑟·麦克卢尔编辑的《影片:一种美国习语》(新泽西州拉瑟福德:费尔利·迪肯森大学出版社,1971)。

欧洲作者也写了许多世界电影通史。在法国,电影史写作的"前辈"让·米特里和乔治·萨杜尔占有主导地位。他俩都写过多卷本的电影史著作。米特里的世界电影史评前三卷仅止于二十年代,(《电影的历史》,巴黎:大学出版社,1967—1973)。乔治·萨杜尔的《电影通史》六卷本(巴黎:德诺埃尔,1973—1977)更易理解。这两部书都没译成英文。到目前为止,我们还没有英文的多卷本电影史著作。

传统的史学家们也开始写关于电影的著作了。他们最初的兴趣是把电影当作记录文献来用,但也常常思考电影史论题。例见:约翰·奥康纳和马丁·杰克逊编辑的《美国历史—美国电影》(纽约:昂加尔,1979);皮埃尔·索林的《历史中的电影:重演往事》(纽约:巴恩斯和诺布尔,1980);迈克尔·克拉克编辑的《政治和媒体:政治学家和历史学家眼中的电影和电视》(纽约:美景园,珀格蒙出版社,1979);以及安东尼·阿尔杰特的《电影和历史:英国新闻片和西班牙内战》(伦敦:学者出版社,1979)。

幸运的是,现存的资料源正越来越多地被发掘出来,人们可以因之了解电影史方面的其他著述。请留意下列书籍和专著中所列的书目和资料来源表:罗伯特·A·阿穆尔的《电影:参考书指南》(康涅狄格州西港:格林伍德出版社,1980);彼得·J·布卡尔斯基的《电影研究:评论文献》(波士顿:G. K. 霍尔,1972);阿仑·R·戴门特的《电影文献:关于艺术片和娱乐片的书目指南》(纽约:白狮出版公司,1976);杰克·C·埃利斯、查尔斯·德里和沙伦·克恩的《电影书目:1940—1975》(新泽西州梅特琴:稻草人出版社,1979);罗纳德·戈茨曼和哈里·M·格久尔德的《电影指南》(纽约:霍尔特:莱恩哈特和文斯顿,1972);以及弗兰克·芒谢尔的《电影研究:资源来源指南》(新泽西州拉瑟福德:费尔里·狄金森大学出版社,1973)。

最全面的电影文献(英文)编目工作是由乔治·雷洛尔完成的。七十年代期间,仅是在《电影书目》丛书中,他就发表了三卷该类书籍。它们全是由稻草人出版社出版的。1982 年,他的合编修订本以《麦克米伦电影文献书目》(纽约:麦克米伦出版公司,1982)之名出版。第 1 卷(包括注释)共收入 6762 本著作的书目;第 2 卷提供了主题和作者的索引。

美国作品协进会署名出版了第一部电影文章指南。见哈罗德·伦纳德:《电影文献索引》(纽约:现代艺术博物馆,1941;阿诺出版公司于 1970 年再版)。理查德·戴尔·麦卡恩和爱德华·S·佩里在把该书重新修订的基础上编辑了一部《新电影文献索引:1930—1970 英文期刊文章》(纽约:E.P. 达顿,1975)。比该书范围稍广的是约翰·C·格拉奇和拉娜·格拉奇的《评论索引:1946—1973 英文电影文献》(纽约:师范学院出版社,1974)。琳达·巴蒂也编了一部同时期的文献指南《电影期刊索引(1930—1971)》(纽约:R.R.鲍克,1971)。

有两部主要的年度期刊文章索引。文森特·阿塞托、简·格雷夫斯和弗雷德·席尔瓦于 1973 年着手工作。他们编辑的《电影文献索引》每年由纽约的奥尔巴尼出版公司出版。《国际电影期刊索引》则从 1974 年开始,也是每年出版,也是好几位编辑编纂的。

近年出现了一批专业文献目录。新泽西州梅特琴市的稻草人出版社看来在此领域独占鳌头。仅举五例:托马斯·W·霍弗的《动画片参考指南》(康涅狄格州西港:格林伍德出版社,1981);理查德·斯托达德的《剧场和影院建筑资料指南》(底特律,盖尔研究,1978);约翰·G·纳什巴的《西部片评注文献目录》(纽约:加兰德出版公司,1975);安妮·鲍尔斯的《关于美国电影中黑人形象的文选目录》(新泽西州梅特琴: 稻草人出版社,1974); 以及罗丝玛丽·里比奇·科瓦尔斯基的《关于女人和电影的文献目录》(新泽西州梅特琴:稻草人出版社,1976)。

最后还有一些非史学范畴的著作,电影史的学生不应将其忽略。伊恩·贾维的《电影与社会》(纽约:基础图书,1970)附有这一论题的最好的书目。对电影与社会论题的另一种观点,请见由纽约国际通用公司以《马克思主义与大众媒介》为标题出版的一套三本书目索引。据说最新的修订版即将问

世。从美国的两家一流的专业书店的图书目录中常常会发现那些很难找到的论述电影史的著作。在许多图书馆都可以查到这两家书店的地址：Cinemabilia of 10 West 13th street，NewYork 10011；以及 Larry Edmunds Bookstore of 6658 Hollywood Boulevard，Hollywood，California 90028。

关于电影史的著述也分见于不同时期的不同期刊上。下表包括了较为重要的与电影史有关的期刊：

《美国电影》——由美国电影研究所出版。一般读物。

《美国季刊》——由美国研究学会出版。学术刊物。偶尔发表电影史文章。

《电影人》——独立出版物，马克思主义定向。

《电影期刊》——由电影研究协会出版。学术刊物。

《电影评论》——由纽约林肯中心电影学会出版。一般读物。

《电影与历史》——由历史学家电影委员会出版。学术刊物。既讨论电影史问题，也可见传统史学家把电影当作历史证据来使用。

《电影季刊》——由加州大学出版社出版。一般读物。

《电影读本》——由西北大学语言学校电影部出版。学术刊物。

《评论电影》——由全国评论委员会出版。影迷刊物。

《电影·广播·电视史刊》——由历史研究与教育国际视听媒介学会出版。学术刊物。

《影像》——由设在纽约州罗切斯特市乔治·伊斯曼纪念厅的国际摄影博物馆出版。学术刊物。

《美国历史期刊》——由美国历史学家组织出版。学术刊物。

《大众影视季刊》——由设在保林·格林大学的流行文化中心出版。学术刊物。

《大学影视学会期刊》——由大学影视学会出版。学术刊物。

《跳切》——独立出版。马克思主义定向。

《影院门罩》——由影院史学会出版。一般读物。

《电影研究季评》——由雷德格雷夫出版社通过设在南加州大学

的人文中心出版。学术刊物。

《银幕》——由英国影视教育学会出版。学术刊物。

《画面与音响》——由英国电影研究所出版。一般读物。

《影视工程师协会会刊》——由影视工程师协会出版。科技刊物。

《丝绒挡光板》——独立出版。学术刊物。

《广角》——由俄亥俄大学出版社出版。学术刊物。

10.4 美学电影史

一流水准的电影理论概述,见J·达德利·安德鲁的《主要电影理论》(纽约:牛津大学出版社,1974)。其次是安德鲁·塔特的《电影理论》(伦敦:塞克和沃伯格,1974)。最能体现形式主义立场的是鲁道夫·爱因汉姆和谢尔盖·爱森斯坦的著作。见爱因汉姆的《电影作为艺术》(伯克利:加州大学出版社,1956)。爱森斯坦著作的译文现收入《电影形式》(纽约:哈考特,布雷斯和世界,1949)、《电影含义》(纽约:哈考特,布雷斯和世界,1942)、《电影导演笔记》(纽约:多佛,1970)和《电影论文和讲义》(纽约:普雷格,1970)四本书中。

安德烈·巴赞的现实主义观点散见于许多论文之中。它们被收入两卷英文译本《电影是什么?》之中,均由伯克利的加州大学出版社出版(第1卷,1968;第2卷,1971)。另见巴赞的《占领和抵抗时期的法国电影:一种批评美学的诞生》(纽约:昂加,1981);以及《让·雷诺阿》(纽约:西蒙和舒斯特,1973)。齐格弗里德·克拉考尔那一支的现实主义观点在其《电影理论》(纽约:牛津大学出版社,1960)一书中有严密的阐述。要想了解电影研究中现实主义的其他立场,参见克里斯托弗·威廉斯的《现实主义与电影》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1980)。

另有两部很好的电影理论文选,一部是杰拉德·马斯特和马歇尔·柯恩编辑的《电影理论与批评》第二版(纽约:牛津大学出版社,1979);一部是比尔·尼柯尔斯编辑的《电影与方法》(伯克利:加州大学出版社,1976)。戴维·

波德维尔和克里斯琴·汤普森合著的《电影艺术导论》(马萨诸塞州雷丁:艾迪森·威斯利,1979)也含有对现实主义和形式主义之分歧的精辟分析,以及论述美学电影史的出色篇章。

唯杰作论观点的例子,可以从第三章所援引的任何一种教科书上找到,特别是杰拉德·马斯特的《电影简史》。具体的个案研究参见路易斯·贾内梯《美国电影大师》(新泽西州恩格尔伍德·克利夫斯,普伦蒂斯—霍尔,1981);威廉·K·埃弗森的《美国无声片》(纽约:牛津大学出版社,1978);P·亚当斯·西特尼的《想象力的电影:美国先锋派(1943—1978)》(纽约:牛津大学出版社,1979);以及理查德·科萨斯基的《D. W. 格里菲斯的竞争者们》(纽约:纽约连环画转筒,1980)。

作者论的美国版最初见于安德鲁·萨里斯的《美国电影》(纽约:达顿,1968)。约翰·考伊编辑的《作者论》(波士顿:劳特利奇和基根·保罗,1981)提供了关于这项特殊研究的基础论文集。对作者论的基本论述是弗朗索瓦·特吕弗的《法国电影的某种趋势》,载《电影手册》31(1954 年 1 月),第 15—29 页。约翰·海斯对这篇文章所作的评述见他的《作者论:作为美学观的世界观》,载《跳切》1(1974 年 5—6 月),第 19—21 页。

论述符号学与电影的著作比较难读。比尔·尼柯尔斯的《意识形态和影像》(布卢明顿:印第安纳大学出版社,1981)则是一个很好的导引。英国电影期刊《银幕》在过去十年中一直是论述这一论题的中心。近年有两部文集收入这家期刊登过的很多重要文章,见《〈银幕〉精华 1:电影·意识形态·政治》和《〈银幕〉精华 2:电影与符号学》。这两部文集是由伦敦的影视教育协会于 1977 和 1981 年分别出版的。

以某种哲学和历史的观点评述《银幕》上的文章,见菲利普·罗森的文章《〈银幕〉和电影批评中的马克思主义方法》,载《电影研究季评 2》第 3 期(1977 年 8 月),第 273—287 页。《银幕》的主导人物一直是斯蒂芬·希思。希思的著述已被辑入他的《电影问题》(布卢明顿:印第安纳大学出版社,1981)一书。

克利斯蒂安·麦茨、罗兰·巴尔特和克劳德·列维–斯特劳斯的著作给《银幕》上的学术论争带来一种普遍的生气,而希思的文章在《银幕》上则显出一种特殊的活力。麦茨文章的英译文散见于下列三部书中:《电影语言:一种电

影的符号学》（纽约：牛津大学出版社，1974），《语言和电影》（海格：穆顿，1974），以及《想象的能指：心理分析与电影》（布卢明顿：印第安纳大学出版社，1982）。巴尔特的主要著作的英译本有《零度写作和符号学原理》（波士顿：灯塔出版社，1968）、《神话学》（纽约：希尔和王出版社，1974）。读列维–斯特劳斯则需要作些理论准备才行。就背景知识来说，可阅读特伦斯·霍克斯的《结构主义和符号学》（伯克利：加州大学出版社，1977），以及埃德蒙·利奇的《文化和交流：符号关系的逻辑学》（剑桥大学出版社，1976）。至于列维–斯特劳斯本人的著作，不妨试读一下《结构人类学》（纽约：企鹅丛书，1972）。

另有两本著作试图把符号学、电影研究和技术变革的论题联系起来。它们是特里萨·哈克·扬沙编辑的《电影机器论文选》（纽约：泰南出版公司，1980）以及特蕾丝·德·劳伦蒂斯和斯蒂芬·希思编辑的《电影机器》（纽约：圣马丁出版社，1980）。

另一些学者一直试图重新阐述和架构电影研究的基本论题，包括电影史论题。杰里·L·萨尔瓦乔为这种潮流贴了一个新学派的标签：新形式主义。参见他的《新形式主义：一种新的批评学派的出现》，载《大学电影协会会刊》33，第4期（1980年秋），第45—52页。这一学派最重要的研究成果是戴维·波德维尔和克里斯琴·汤普森的著作。这两人都是学术著作方面的多产作家。仅"书级"著作而言，最容易找到的就有：波德维尔的《法国印象派：电影文化，电影理论和电影风格》（纽约：阿诺出版社，1980），以及《卡尔—特奥多尔·德莱叶的影片》（伯克利：加州大学出版社，1981）；汤普森的《爱森斯坦的〈伊凡雷帝〉：新形式主义分析》（新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1981）；以及他们合写的《电影艺术导论》（马萨诸塞州雷丁：艾迪森—威斯利，1979）。

与这种方法论相关的还有珍妮特·斯泰格的电影史论文。她试图分析电影创作的生产环境。参见斯泰格的《制片管理的分工：托马斯·英斯和制片厂制度的兴起》，载《电影期刊》28，第2期（1979年春季号），第16—25页，以及《大量生产的影戏：好莱坞初期的经济实践和表意实践》，载《广角》4，第3期（1980年），第12—27页。

诺埃尔·伯奇也探求新形式主义的分析框架。见他的《电影实践理论》

（纽约：普雷格，1972），以及《致遥远的观察者：日本电影的形式和含义》（伯克利：加州大学出版社，1979）。伯奇的方法同波德维尔和汤普森的方法之间微妙而且重要的差别，可以从下面两部作品的比较中见出，见《致遥远的观察者》和波德维尔的论文《我们的梦幻—电影：西方编史学和日本电影》，载《电影读本》4（1979），第 45—62 页。

还有一些人则尝试用一种更为社会学式的方法来研究重要作品。始作俑者是齐格弗里德·克拉考尔的《从卡里加里到希特勒》（新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1948）和乔治·瓦科的《电影艺术的社会学》（纽约：基础丛书，1965）。其他采用社会学观点的著作请见本书第七章中的书目。

最后一种能以替代的流行方法是统计学方法。巴里·索尔特是这种方法的主要倡导者。见他的文章《电影形式 1900—1906》，载《画面与音响》47，第 3 期（1978 年夏季号），第 148—153 页，以及《电影季刊》中的一系列文章：《四十年代电影的风格和技术》，载《电影季刊》31，第 1 期（1977 年秋季号），第 46—57 页；以及《三十年代电影的风格和技术》，载《电影季刊》30，第 1 期（1976 年秋季号），第 19—32 页。

尼克·布朗试图重新阐述一种更为全面的观点，见他的《叙事的政治学：卡普拉的〈史密斯先生去华盛顿〉》，载《广角》3，第 3 期（1979），第 4—11 页，《美国符号形式的观者：重读约翰·福特的〈青年林肯〉》，载《电影读本》5，（1979），第 180—188 页，以及《〈电影手册〉，对好莱坞电影的重读：方法的分析》，载《电影研究季评》3，第 3 期（1978 年夏季号），第 405—416 页。

另一种广泛使用的电影史分析方法是类型史。这种方法先把影片定位于恰当的范畴，然后用历史的观点来分析它们。有些范畴相当宽泛。它们通常是一些被贴上标签的模式。这种方法的研究案例包括了对集成式影片的研究，如杰伊·莱德的《影片生影片》（纽约：希尔和王出版社，1964）；对新闻片的研究的研究，如雷蒙德·菲尔丁的《美国新闻片 1911—1967》（诺曼：俄克拉荷马大学出版社，1972）；对喜剧的研究，如斯坦利·卡维尔的《追求幸福：好莱坞的再婚喜剧》（马萨诸塞州坎布里厅：哈佛大学出版社，1981）和杰拉荷德·马斯特的《喜剧的心智》第二版（芝加哥：芝加哥大学出版社，1979）；对动画片的研究，如伦纳德·马尔丁的《老鼠和魔术之间》（纽约：新美国文

库,1980)。

所有影迷都熟悉的类型片(西部片,强盗片,侦探片,歌舞片,以及情节剧)一直是许多书籍和文章的论题。最好的概论是约翰·G·考伊蒂的《冒险、神秘和浪漫:作为艺术和通俗文化的公式化故事》(芝加哥大学出版社,1976);斯图尔特·M·卡明斯基的《美国电影类型:对通俗电影批评理论的探讨》(俄亥俄州,代顿:普夫劳姆出版社,1974);史蒂文·尼尔的《类型片》(伦敦:英国电影学院,1980);托马斯·沙兹的《好莱坞类型片:公式,电影制作和制片厂制度》(费城:谭堡大学出版社,1981);以及斯坦利·J·索罗门的《超越公式:美国电影类型》(纽约:哈考特·布雷斯,1976)。以上每部书都有范围很广的文献目录。

最近关于类型理论的文集,请见《电影读本》3(978)。一般来说,对特定类型的具体研究仅仅是重复唯杰作论的研究方法。但也有例外,如里克·阿尔特曼的《类型研究:歌舞片》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1981);约翰·G·考伊蒂的《神奇六响枪》(俄亥俄州,鲍林格林:鲍林格林大学通俗出版社,1971);以及威尔·赖特的《六响枪和社会:结构主义方法的西部片研究》(伯克利:加州大学出版社,1975)。珍妮·福伊尔则使用互文本参照法研究类型片,见她的《自反式歌舞片和娱乐的神话》,载《电影研究季评》2,第3期(1977年8月号),第313—326页,以及她的《好莱坞歌舞片》(布卢明顿:印第安纳大学出版社,1982)。

极少有人论述非影片事件(广告、招贴和肖像)的含义生产问题。玛丽·贝斯·哈罗洛维奇的文章《广告中的异性恋》则是一个前景看好的开端。该文载《银幕》23,第2期(1982年7—8月号),第50—60页。这是一个尚待开发的研究领域。

《日出》是衣阿华大学1976年的一个研究班项目的论题。这个项目产生并发表了四篇论文。J·达德利·安德鲁教授写的是一篇评述文章〈日出的引力〉》;罗伯特·C·艾伦和史蒂文·里普金取的则是经济和社会的角度,他们论文的标题是《威廉·福克斯推出〈日出〉》和《〈日出〉:影片遇大众》。上述三篇文章请见《电影研究季评》2,第3期(1977年8月号),第327—387页。另一篇是玛丽·安·多恩的《〈日出〉中的欲望》,发表于《电影读本》2(1978),第71—77页。

10.5 技术电影史

技术电影史研究的最佳导引是爱德华·布兰尼根的《色彩和电影:历史写作中的问题》,载《电影读本》4,(1979),第16—33页。布兰尼根系统化地比较了四种研究方法。这四种方法分见特里·拉姆齐(见第三章)、道格拉斯·戈梅里、帕特里克·欧格尔和让-路易·科莫里的文章。

要多了解一些欧格尔的方法,请见他的《技术和美学对美国深焦摄影发展的影响》,载《银幕》13,第1期(1972年春季号),第45—72页。戈梅里的方法请见本书第五章。如要多了解一些,请见他的《经济斗争和好莱坞帝国主义:欧洲在电影声音问题上的转变》,载《耶鲁法国研究》60,(1980),第80—93页;《三尔格子,托比斯·克朗胶片和声音的到来》,载《电影期刊》16,第1期(1976年秋季号),第51—61页;以及《电影史中的问题:福克斯公司是怎样革新声音的》,载《电影研究季评》1,第3期(1976年8月号),第315—330页。爱德华·巴斯科姆也分析过戈梅里的方法,见他的《声音与色彩》,载《跳切》17,(1978年4月号),第48—52页。让-路易·科莫里为《电影手册》写了一系列论述电影技术的意识形态的文章:《技术和意识形态》连载于第229期(1971年5—6月号),第4—21页,第230期(1971年7月号),第51—57页,第231期(1971年8—9月号),第42—49页,第233期(1971年11月号),第29—45页,第234/235期(1971年12月—1972年1月号),第90—100页,以及第241期(1972年9—10月号),第20—24页。其中第一部分已由戴安娜·马蒂欧斯译成英文,题目是《技术和意识形态:摄影机、透视、景深》,载《电影读者》2,(1977),第128—140页。对科莫里方法的分析,见詹姆斯·斯皮勒伯格的《电影中的技术和意识形态》,载《电影研究季评》2,第3期(1979年8月号),第288—301页。

雷蒙德·菲尔丁从影视工程师协会的期刊上收集了论述电影技术所有方面的资料丰富的史学文章,辑成《影视技术史》(伯克利:加州大学出版社,1967)一书。詹姆斯·林博切尔的《电影四方面》(纽约:布鲁塞尔和布鲁塞尔,1968)是另一部能称得上是电影技术史的著作,然而,这本书只重掌故和逸

事,结构也有点散乱。

近几年来,在特殊技术的研究中,色彩研究一直最受学者们的青睐。其中有两部著作值得一提,即R.T.瑞安的《电影色彩技术史》(纽约:焦点出版社,1978)和弗雷德·E·巴斯滕的《辉煌的特艺色》(圣迭戈:A.S.巴恩斯,1980)。还有两篇重要的文章:戈勒姆·A·金登的《好莱坞在色彩问题上的转变:技术、经济和美学因素》,载《大学电影学会会刊》31,第2期(1979年春季号),第29—36页,以及达德利·安德鲁的《战后色彩之争》,载《电影期刊》18,第2期(1979年春季号),第41—52页。另有几本很好的关于电影声音之历史的参考书,如埃文·威廉·卡梅伦的文集《声音与电影》(纽约州普莱曾特维尔:雷德格雷夫,1980),哈里·M·格久尔德的《有声片的诞生:从爱迪生到乔尔森》(布卢明顿:印第安纳大学出版社,1975),亚历山大·沃克的《破灭的无声片》(纽约:威廉·莫罗,1979),以及《耶鲁法国研究》第60期的一个特刊《电影/声音》,编辑是里克·阿尔特曼。后者包括了一个范围广泛的文献目录。电影技术史的其他方面至今仍被忽视。

论述电影摄影的著作,有布赖恩·科的《电影摄影史》(纽约:纽约连环画转筒,1982)。论述宽银幕工艺的,见马丁·奎格利的《银幕新技术》(纽约:奎格利,1953)以及查尔斯·巴尔的文章《星涅马斯柯普系统出现前后》。该文首次刊载于《电影季刊》总16期,1963年第4期,后被收入一些文集之中,如杰拉德·马斯特和马歇尔·科恩编辑的《电影理论与批评》第二版(纽约:牛津大学出版社,1979),第140—168页。另有德里克·J·索撒尔的《二十世纪福克斯公司推出星涅马斯柯普电影》,载《电影焦点》31,(1978),第8—26、47页。还有肯普·尼弗的《电影胶片的宽度》,载《影视工程师协会会刊》77,第8期(1968年8月号),第814—818页。

由于托马斯·爱迪生同电影技术的早期发展以及同一般而言的现代科技有密切之关系,因此,他一直吸引着学者们的注意力。韦恩·瓦克霍斯特的《托马斯·阿尔瓦·爱迪生:一个美国神话》(马萨诸塞州,坎布里奇:MIT出版社,1981)分析了自爱迪生诞生以来100年间围绕着他建立起来的人所共知的神话。一本写得不错而且很全面的爱迪生传是罗伯特·科南特的《总是走运》(纽约:海景丛书,1979)。戈登·亨德里克斯在爱迪生是否应该获得电影

摄影机和放映机之发明的全部声誉的争论中撰文最多，见《爱迪生电影神话》(伯克利：加州大学出版社，1961)，《比沃格拉夫放映机的早期阶段》(纽约：美国电影起源丛书，1964)，《电影窥镜》(纽约：美国电影早期阶段，1966)，以及《埃德沃德·慕布里奇》(纽约，维金，1975)。

有两部论述相关媒介之技术史的著作会使电影史学家们感兴趣。它们是雷蒙德·威廉斯运用马克思主义方法的《电视：技术和文化形式》(纽约：肖肯，1974)和里斯·詹金斯的《影像和企业》(巴尔迪摩：约翰斯·霍普金斯大学出版社，1975)。后者是一部运用工业分析方法研究伊斯曼·柯达的著作。其中有一整章谈的是柯达与电影工业的关系。

10.6　经济电影史

这一领域的最佳导引是一部论文集，即蒂诺·巴里奥编辑的《美国电影工业》(麦迪逊：威斯康星大学出版社，1976)。本书也附有一个范围广泛的文献目录。戈勒姆·金登收集了一套不同的文章——但视角相同——编成《美国电影工业：电影生意》(卡尔邦代尔：南伊利诺斯大学出版社，1982)。另有一部概述式的著作，即罗伯特·斯坦利的《赛璐珞帝国》(纽约：哈斯廷斯书屋，1978)。这是一本以写掌故逸事为主的叙事史。

除了第三章的书目中提到的汉普顿的那本书外，还有三本较早的研究著作一直吸引着我们的兴趣。迈克尔·科南特的《电影业中的反托拉斯》(伯克利：加州大学出版社，1960)采用的是工业分析的模式。格特鲁德·雅各布斯的《电影帝国》(康涅狄格州汉登：执政官丛书，1966)主要写掌故逸事，但也包含了许多有益的资料。霍华德·T·刘易斯的《电影工业》(纽约：D·范·诺斯特兰德，1933)则是哈佛商学院的一个集体研究的成果。它提供了1933年美国电影工业风貌的生动"快照"。

马克思主义观点的著作，见F. D. 克林根德和斯图尔特·莱格的《银幕背后的金钱》(伦敦：劳伦斯和威莎特，1937)。其中的分析方法已为大多数电影史学家——无论是不是马克思主义的——所采用。珍妮特·瓦索在其研究中

拓展了克林根德和莱格的工作,见她的《电影与金钱:为美国电影业提供资金》(新泽西州诺伍德:阿布莱克斯出版公司,1982)。道格拉斯·戈梅里试图重新阐述所有上述学者都使用过的模型——金融资本主义,并且应用一种能以替代它的框架——垄断资本主义。见他的《好莱坞,国家复兴总署和垄断权力的问题》,载《大学电影学会会刊》31,第2期(1979年春季号),第47—52页;以及《重新思考美国电影史:萧条的十年和垄断控制》,载《电影与历史》10,第2期(1980年5月号),第32—38页。

对电影的国际经济学分析,仅见于托马斯·古拜克的《国际电影业:1945年以来的西欧和美国》(布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1969)。珍妮特·斯泰格和道格拉斯·戈梅里的《世界电影史:经济分析模型》一文试图归纳出研究国际问题的方法,但该文主要是想指出这一领域的研究难度。文载《电影读本》4,(1979),第35—44页。

有很多书是关于好莱坞各制片厂的。然而只有两本书主要依据的是原始资料。一本是蒂诺·巴里奥的《联美:明星建立的公司》(麦迪逊:威斯康星大学出版社,1976);另一本是理查德·B·朱厄尔的《雷电华公司的故事》(纽约:阿灵顿书屋,1982)。安东尼·斯赖德的《电影幼儿园:雅艺公司的历史》(新泽西州梅特琴:稻草人出版社,1980)和理查德·M·赫斯特的《共和制片厂:优劣之间》(新泽西州梅特琴:稻草人出版社,1979)都是基于行业报刊资料的一流著作。

至于标准的"伟人"故事,你可以浏览一下博斯利·克劳瑟讲述米高梅公司的《狮吼》(纽约:达顿,1957),或查尔斯·海厄姆的《华纳兄弟》(纽约:查尔斯·斯克里布纳之子,1957)。有一套系列画册按编年顺序介绍了三家公司:约翰·道格拉斯·埃姆斯的《米高梅故事》(纽约:克劳恩,1975)、克利夫·希施霍恩的《华纳兄弟故事》(纽约:克劳恩,1979)以及托尼·托马斯和奥布里·所罗门的《二十世纪福克斯公司的影片》(新泽西州希考库斯:希塔代尔,1979)。这些书很有参考价值,因为它们都有范围广泛并加有注释的该公司生产发行的故事片表。

在好莱坞,工会长期以来起着重要的作用。不幸的是,所有概述工会活动的书都太陈旧了。只有默里·罗斯的《明星和罢工》(纽约:哥伦比亚大学出

版社,1941), 以及休·G·洛弗尔和塔西尔·卡特的《电影业中的集体定约》(伯克利:加州大学工业关系研究所,1953)至今仍不失为有益的指南。路易斯·B·佩里和理查德·S·佩里的《洛杉矶劳工运动史(1911—1941)》(伯克利:加州大学出版社,1963)中也有很有价值的一章是讲好莱坞劳资关系的。此外,该书是把好莱坞放到南加州劳资斗争的环境中加以论述的。最近关于好莱坞和劳资问题的著作则更加专门化了,见南茜·林恩·施瓦茨的《好莱坞作者的战争》(纽约:阿尔弗雷德·A·克诺夫,1982),以及艾达·杰特的《电影工联的崩溃:阶级合作的个案》,载《大学电影学会会刊》31,第 2 期(1979 年春季号),第 37—46 页。

10.7 社会电影史

电影社会学很有说服力地表现在伊恩·贾维的两部著作中,即《电影社会学》(纽约:基础丛书,1970)和《影片作为社会批评》(新泽西州梅特琴:稻草人出版社,1978)。安德鲁·图德的《影像和影响》(纽约:圣马丁斯,1974,)也是社会学家写的一本著作。该书概述了多种多样的社会学方法的影片分析。加思·乔伊特的《电影:民主的艺术》(波士顿:利特尔,布朗,1976)和罗伯特·斯科拉的《电影造就的美国》(纽约:兰登书屋,1975)都是社会学观点的美国电影史著作。它们都附有广博的文献目录。乔伊特的研究运用的是贾维的方法,斯科拉的著作则是来自美国研究的传统,在精神上更接近克拉考尔的著作。

有一些很有益的对好莱坞电影生产的个案研究, 见唐纳德·诺克斯的《魔幻工厂:米高梅是怎样制作〈一个美国人在巴黎〉的》(纽约:兰登书屋,1956),以及莉莲·罗斯的《画面》(纽约:莱因哈特,1952)。莱奥·罗斯滕在《好莱坞——电影殖民地》(纽约:哈考特,布雷斯,1939)一书中以社会学家的眼光对第二次世界大战前的好莱坞作了一番考察。霍滕斯·鲍德梅克的《好莱坞:梦幻工厂》(波士顿:利特尔,布朗,1950)则从人类学观点对战前好莱坞进行了研究。

电影大王总是使那些对昔日好莱坞感兴趣的人着迷。有两部概述式著作,即菲利普·弗伦奇的《电影大王:好莱坞巨头传略》(芝加哥:亨利·里真希,1969)和诺曼·齐罗尔德的《大王们》(纽约:阿冯,1969)。

每家主要的电影公司至少有一位大王。例如派拉蒙公司的大王就是阿道夫·朱克尔,见威尔·欧文的《幽灵们盖的房子》(纽约:道布尔迪,多兰,1928),以及朱克尔自己写的《公众决不会错》(纽约:G.P.普特南之子,1953)。

二十世纪福克斯公司的大王则是该公司的创始人威廉·福克斯,见厄普顿·辛克莱的《厄普顿·辛克莱推出威廉·福克斯》(洛杉矶:私家印刷,1933),以及格兰顿·阿尔文的《出类拔萃的福克斯》(纽约:里尔·斯图尔特,1969)。福克斯的后任是达里尔·F·扎纳克大王,见莱奥·吉尔德的《扎纳克:最后一个好莱坞巨头》(洛杉矶:霍洛韦书屋,1970),以及梅尔·古索的《我说完你再说"是"》(纽约:道布尔迪,1971)。

四个华纳兄弟中只有杰克以知名人物出现。见他的《我在好莱坞的第一个百年》(纽约:兰登书屋,1965)。

米高梅出产过最著名的大王原型,路易斯·B·梅耶和欧文·塔尔贝格。见博斯利·克劳瑟的《好莱坞酋长:路易斯·B·梅耶的生平》(纽约:亨利·霍尔特,1960),加里·卡利的《天宇群星:路易斯·B·梅耶的米高梅》(纽约:E.P.达顿,1981),鲍勃·托马斯的《塔尔贝格的生平和传奇》(纽约州加登市:道布尔迪公司,1969),以及塞缪尔·马克斯的《梅耶和塔尔贝格:假圣人》(纽约:兰登书屋,1975)。

关于沃尔特·迪斯尼的著述也有很多。伊丽莎白·利布伦和林恩·加特利确证仅在1977年以前写的有关文章和书籍就已超过600篇(部)。这些文献的编目见他们的《沃尔特·迪斯尼:参考资料指南》(波士顿:G.K.霍尔,1979)。最容易找到的迪斯尼生平故事是理查德·希克勒的《迪斯尼传》(纽约:西蒙和舒斯特,1968)和鲍勃·托马斯的《沃尔特·迪斯尼》(纽约:西蒙和舒斯特,1976)。

写哥伦比亚公司大王的,有鲍勃·托马斯的《科恩王》(纽约:G.P.普特南之子,1967)。

写环球公司大王的,有约翰·德林克沃特的《卡尔·莱姆尔的生活和冒险》(纽约:G.P.普特南之子,1931)。

最后是萨姆·高德温。他从未当过公司老板,但他作为意志力非常强而且有创造力的制片人,一直吸引着人们的兴趣。见卡尔·伊斯顿的《萨姆·高德温传》(纽约:威廉·莫罗,1976),劳伦斯·J·爱泼斯坦的《塞缪尔·高德温》(波士顿:特韦恩,1981),以及阿瑟·马克斯的《高德温:神话背后的人》(纽约:W.W.诺顿,1976)。

对美国人看电影之历史的研究也很多。来自经验论观点的,有莱奥·A·汉德尔的《好莱坞瞧观众》(厄巴纳:伊利诺斯大学出版社,1950)。该书很好地总结了1950年以前有关美国观众的统计数据。此后,没有一本书能概括三十年的跨度,但有一个专论和文章的编目还算比较全面,见布鲁斯·A·奥斯丁的《电影观众研究文献目录(1960—1980)》,载《大众影视季刊》8,第2期(1980年春),第53—80页,以及《电影观众研究(1960 — 1980)补遗》,载《大众影视季刊》8,第4期(1980—1981年冬季号),第57—59页。能了解电影观众各种态度的唯一资料源,是四十年代盖洛普观众喜好测验的汇编。它们可以在特拉华州威尔明顿的学术资料馆的微缩胶片上找到。

观众研究的第二种方法是考察电影放映的文化诉求;然后历史学家再"反过来"测算观众的成分。拉里·梅在他的《筛选过去的岁月:大众文化的诞生和电影工业》(纽约:牛津大学出版社,1980)一书中便展示了这种方法。关于电影放映的其他论述,见本书第八章的所附书目;以及本·M·霍尔的《最佳保留座位》(纽约:布兰霍尔书屋,1961)和戴维·内勒的《美国电影宫:迷幻的建筑》(纽约:范·诺斯特兰德·赖因霍尔德,1981)。

第三种观众分析的方法是以城市历史和城市地理为基础,见道格拉斯·戈梅里的《电影观众、城市地理和美国电影史》,载《丝绒挡光板》第19期(1982年),第23—29页。

有很多文献是论述故事片中表现的少数族群形象和社会问题的。托马斯·克里普斯对好莱坞电影中的美国黑人形象论述最多。见他的《渐隐至黑:1900—1942年间美国电影中的黑人》(纽约:牛津大学出版社,1977),以及《作为类型片的黑人电影》(布卢明顿:印第安纳大学出版社,1979)。这两本书都有广博的文献目录。

有兴趣的读者还应该找到唐纳德·博格尔的《汤姆们,黑皮们,黑白混血

们,黑人保姆们,黑仔们:美国影片中黑人的阐释史》(纽约:维金,1973)、丹尼尔·J·利布的《从黑崽子到超级黑桃:电影中的黑人故事》(波士顿:霍顿·米夫林,1976),以及爱德华·马普的《美国影片中的黑人:今与昔》(新泽西州梅特琴:稻草人出版社,1972)。与电影中的黑人问题相关的文献,读者应该查阅一下小爱德华·D·C·坎贝尔的《影片中的南部:好莱坞和南部神话》(诺克斯维尔:田纳西大学出版社,1981),以及沃伦·弗伦奇编辑的《南部和电影》(杰克逊:密西西比大学出版社,1981)。

美国的土著人在很多分析著作中都不是论述的主题。颇有助益的是格雷琴·M·巴塔耶和查尔斯·L·P·西莱特的《假冒的印第安人:电影中的美国土著人形象》(艾姆斯:衣阿华州立大学出版社,1980),拉尔夫·弗莱尔和娜塔莎弗莱尔的《唯一的好印第安人》(纽约:戏剧书籍专家,1972),以及约翰·奥康纳的《好莱坞的印第安人:电影中美国土著人的俗套》(特伦顿:新泽西州立博物馆,1981)。

七十年代,电影中的妇女已变成许多重要研究的焦点。见莫莉·哈斯克尔的《从尊敬到强奸:电影中对待女人的方式》(纽约:霍尔特,莱因哈特和温斯顿,1974),琼·梅林的《新电影中的女人及其性欲》(纽约:地平线出版社,1973),以及玛乔里·罗森的《爆米花维纳斯》(纽约:科沃德,麦卡恩和盖根,1973)。论述妇女与电影的很多最好的文章被收入两部文集之中,它们是帕特丽西亚·埃伦斯编辑的《性策略:电影中的女性世界》(纽约:地平线出版社,1979)和卡琳·凯和杰拉尔德·皮尔里编辑的《女人与电影》(纽约:E.P.达顿,1977)。另有三本专著:布兰顿·弗伦奇论述五十年代电影的《即将造反》(纽约:昂加尔,1974),E·安·卡普兰编辑的《黑色电影中的女人》(伦敦:英国电影学校,1980)以及专论女权主义电影批评、理论和历史的《电影读本》5。

电影中对同性恋的描绘导致了以下三本书出现:理查德·戴尔的《男同性恋》(伦敦:英国电影学院,1980),维托·鲁索的《电影揭秘:影片中的同性恋》(纽约:哈珀和罗伊,1981),以及帕克·泰勒《把性爱搬上银幕:影片中的同性恋》(纽约:霍尔特,莱因哈特和温斯顿,1973)。

没有遗漏地列出其余的"形象"研究是不可能的,但也的确存在如下论题的著作:(1)影片中的战争形象,见柯林·欣德的《好莱坞去作战》(伦敦:劳特

利奇和基根·保罗)和劳伦斯·H·休德的《勇气和光荣》(马萨诸塞州雷丁:艾迪逊—威斯利,1978);(2)社会问题,见彼得·洛夫曼和吉姆·珀迪的《好莱坞的社会问题片》(布卢明顿:印第安纳大学出版社,1981);(3)帝国主义,见杰弗里·理查兹的《昨日景象》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1973);以及(4)酗酒,见吉姆·库克和迈克·卢英顿的《酗酒的形象》(伦敦:英国电影学院,1979)。余不悉列。贾维、乔伊特和斯科拉的著作(见第七章中所引)中的文献目录列举了 1976 年前很多采用这种分析形式的文章。作为文化记录的电影的历史的有关文献很广泛,而且也很出色地被贾维、乔伊特和斯科拉所采用。

这方面最有影响的著作无疑是齐格弗里德·克拉考尔的《从卡里加里到希特勒》(新泽西州,普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1947)。有一本书和一篇文章有助于人们正确地认识克拉考尔的论点,书是保罗·莫纳科的《电影与社会》(纽约:埃尔西维尔,1976);文章是 M.S. 菲利普斯的《德国电影工业的纳粹统治》,载《欧洲研究期刊》1,第 1 期(1970 年),第 37—68 页。《美国研究》也是沿着把电影看作是文化记录的路子行进。前文提到的斯科拉的《电影造就的美国》(纽约:兰登书屋,1975)至今仍是一本重要著作。另见拉塞尔·梅里特的《迪克森、格里菲斯和南部传奇》,载《电影期刊》12,第 1 期(1972 年秋季号),第 26—45 页;以及拉里·梅的《筛选过去的岁月》(纽约:牛津大学出版社,1980)。

观影心理学的经典研究包括玛莎·沃尔夫斯坦和内森·莱茨的《电影心理学研究》(伊利诺斯州,格伦科:自由出版社,1950)和哈维·R·格林伯格的《你心中的电影》(纽约:E. P. 达顿,1975)。拉康作品的译文很难读,试看《随笔选》(纽约:W. W. 诺顿,1977)、《精神分析的四个基本概念》(纽约:W. W. 诺顿,1978),以及《自我的语言:精神分析中语言的作用》(纽约:约翰斯·霍普金斯出版社,1968)。欲知拉康作品在新的电影研究中的地位,请看罗莎琳德·科沃德和约翰·埃利斯的《语言和唯物主义:符号学的发展和主体学说》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1977)。有很多文章评述拉康及其影响。参阅阿尼卡·勒迈尔的《拉康》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1977)和约翰·P·米勒和威廉·J·理查森的《拉康和语言》(纽约:国际出版社,1982)。

《银幕》于七十年代中期推出心理学与电影的研究课题。代表作包括柯

林·迈凯布的《理论与电影:现实主义原则和快乐原则》,载《银幕》17,第3期(1976年秋季号),第7—27页。斯蒂芬·希思的《论缝合》(载《电影问题》一书)和《差异》,载《银幕》19,第3期(1978年秋季号),第51—112页,以及克莱尔·约翰斯顿的《女权主义电影理论——实践的主体》,载《银幕》21,第2期(1980年夏季号),第27—34页。克利斯蒂安·麦茨的《想象的能指》(布卢明顿:印第安纳大学出版社,1982)也受到拉康理论的深重影响。

电影评论话语的历史著作并不多。乔纳斯·施帕茨的《虚构作品中的好莱坞:美国神话的一些版本》(布鲁塞尔斯:穆顿,1969)和沃尔特·威尔斯的《巨头们和蝗虫们:三十年代好莱坞虚构作品管窥》(卡尔邦代尔:南伊利诺斯大学出版社,1973)表明了小说家们是如何看待好莱坞的。要了解好莱坞在美国社会中的地位,一种较好的方式是考察关于电影中共产党活动的地位和影响的论争。这种论争是四十年代末和五十年代初的公开话题。这一领域的研究文献正逐渐增多。例如,约翰·科格利的《关于黑名单的报告(第一卷):电影部分》(纽约:共和基金会,1956),拉里·塞普莱尔和史蒂文·恩隆德的《好莱坞大审查》(纽约:铁锚出版社,1980),以及维克托·S·纳瓦斯基的《命名》(纽约:维金,1980)。

作为社会机构的电影与其他社会机构之关系的研究不仅散见于许多电影研究领域,而且也出现在其他学科之中。电影的研究者们长久以来一直着迷于电影与政府的关系。可直到不久以前,学者们才意识到电影曾被有效地用于宣传。对这一问题的研究,见戴维·M·怀特和理查德·阿韦森的《电影——武器》(波士顿:灯塔出版社,1972),理查德·泰勒的《电影宣传》(纽约:巴恩斯和诺布尔,1979),安东尼·罗兹的《宣传》(纽约:切尔西书屋,1976),理查德·A·梅纳德的《胶片上的宣传:战时的国家》(新泽西州:罗切尔帕克,海登,1975),以及尼古拉斯·普罗内和D.W.斯普林编辑的《宣传、政治和电影(1918—1945)》(新泽西州,大西洋高原:人文出版社,1982)。这五本研究著作是在美国和欧洲的语境中讨论问题的。

美国政府长久以来生产过用于很多目的的纪录片。这种联系见述于理查德·迈兰·巴塞姆的《非虚构电影史评》(纽约:E.P.达顿,1973)和埃里克·巴尔诺的《纪录片:非虚构电影史》(纽约:牛津大学出版社,1974)。关于政府

介入的详细资料，见理查德·戴尔·麦卡恩的《人民的电影：美国政府的电影政治史》（纽约：黑斯廷斯书屋，1973）。

由于美国电影业对社会价值、道德价值和宗教价值的微妙影响，社会思想家对它一直颇感兴趣。自二十世纪十年代以来，电影审查制度的威吓以及它干预电影制作和发行的一些具体事例一直是经久不衰的话题。论述审查制度与电影之关系的佳作有：艾拉·H·卡门的《电影、审查制度和法律》（安纳博：密执安大学出版社，1966），爱德华·德·格拉西亚和罗杰·K·纽曼的《禁映的影片：电影、审查和第一修正案》（纽约：R. R. 鲍克，1982），以及理查德·S·兰德尔的《电影审查制度：对大众媒介的社会治理和政治调控》（麦迪逊：威斯康星大学出版社，1968）。有点陈旧但仍有用的著作有：莫里斯·L·恩斯特和佩尔·洛伦茨的《受审：一部影片的私生活》（纽约：乔纳森-凯普和哈里森·史密斯，1930），以及鲁思·A·英格利斯的《电影的自由》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1947）。

半个世纪以来，自律实践一直是好莱坞景致的一部分。要洞悉这一过程是如何运作的，见斯蒂芬·法伯的《电影：定级的游戏》（华盛顿特区：公共事务出版社，1972）和杰克·维扎德的《眼不见为净：好莱坞审查内幕》（纽约：西蒙和舒斯特，1970）。

在对审查制度的讨论中，很少有人涉及宗教组织的影响。最先触及这一论题的是保罗·W·法希的《正派的军团》（纽约：阿诺，1974）。透视外国审查制度的著作，见内维尔·玛奇·亨宁斯撰写的百科全书般的《电影审查和法律》（伦敦：乔治·艾伦和昂温，1967）。

电影明星恐怕是电影史文献中着墨最多但又最少为人理解的现象。列出好莱坞明星们的所有传记和自传，几乎是不可能的。本书所列的有关文献目录堪称明晰和准确。然而，严肃的学术文献中涉及明星制的并不太多。理查德·戴尔的《群星》（伦敦：英国电影学院，1978）和埃德加·莫兰的《明星》（纽约：格罗夫出版社，1961）是其中的佼佼者。戴尔的著作包括一个广博的文献目录。其他著作有，亚历山大·沃克的《好莱坞的明星现象》（纽约：斯坦和戴，1970）和伊丽莎白·韦斯编辑的《电影明星》（纽约：维金出版社，1981）。查尔斯·阿夫隆对明星制亦提出过有益的洞见，见他的《明星的行为》《纽约：

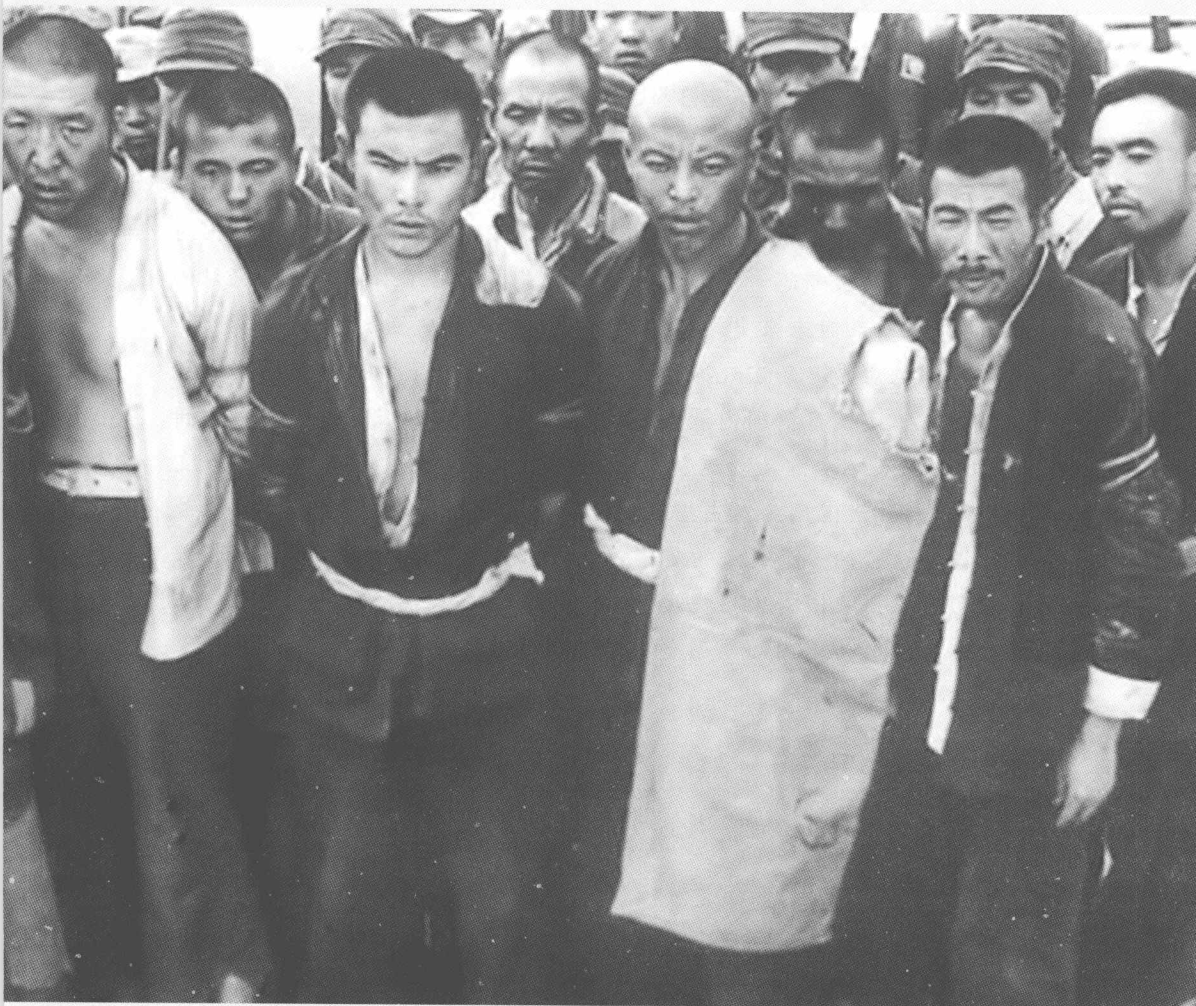
E. P. 达顿,1977)和《电影和感伤》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1982)。对女明星的饶有兴味的研究,见贾尼斯·韦尔奇重新出版的博士论文《电影的原型人物:姐妹,情妇,母亲,女儿》(纽约:阿诺出版社,1978)。

10.8 撰写电影史

关于怎样研究和撰写地方电影史,极少有人论述,仅见道格拉斯·戈梅里的《做电影史:一个适中的建议》,载《美国电影研究所业务通讯》5,第2期(1981年10—11月号),第1—2页。然而,近来许多学者对这一领域表现出日益浓厚的兴趣。例如关于纽约市的研究,见罗伯特·C·艾伦的《曼哈顿的电影放映:超越镍币影院》,载《电影期刊》18,第2期(1979年春季号),第2—15页;关于芝加哥的研究,见道格拉斯·戈梅里的《电影垄断的成长:巴拉班和卡茨公司的个案》,载《广角》3,第1期(1979),第54—63页;关于巴尔迪摩的研究,见罗伯特·海德利的《出口》(华盛顿:私人出版,1973)。以下文章从标题就可看出研究对象在何处:戴维·O·托马斯的《美国小镇中从页张到银幕:明尼苏达州威诺那的早期电影》,载《大学电影学会会刊》33,第3期(1981年夏季号),第3—14页,道格拉斯·戈梅里的《蓝灰色娱乐业:电影来到密尔沃基》,载《密尔沃基的历史》5,第2期(1979年春季号),第18—28页;伯恩斯·圣帕特里克·霍利曼的《德克萨斯州奥斯丁的早期电影放映(1894—1913)》,载《大学电影学会会刊》29,第3期(1977年夏季号),第3—8页;以及理查德·艾伦·尼尔森的《佛罗里达:被遗忘的电影之都》,载《大学电影学会会刊》29,第3期(1977年夏季号),第9—21页。

地方电影史的研究者如想获得更多的、各种各样的信息,请查阅两部标准的指南类书籍,即弗兰克·弗赖德尔的《哈佛:美国历史指南》修订版(马萨诸塞州,坎布里奇:哈佛大学出版社,1977),以及戴维·E·凯维格和迈伦·A·玛茨的《邻里的历史:探究围绕你的往昔岁月》(纳什维尔:美国国家史和地方史学会,1982)。

交响与争鸣：
重构中国电影史学



• 《一个和八个》(1984)

多年来，罗伯特·艾伦与道格拉斯·戈梅里的《电影史：理论与实践》对中国的电影史研究观念和研究方法的更新产生了重要的影响。在此，特别选出了活跃在电影史学研究领域的一批重要学者关于“重写电影史”的探讨文章。它们发表于《当代电影》2009 年第 4 期，可以说体现了当前国内对中国电影史研究的最新思考。其中一些文章直接引用了本书。这些探讨的前沿性、指导性以及对未来史学研究的影响力都是毋庸置疑的。

与“重写电影史”的宏观探讨相对，李镇与黄德泉的文章属于个案研究。李镇的文章是谈目前国内最大规模的“中国电影人口述历史”项目的研究观念、方法以及学术意义。这篇文章阐述了中国电影史研究中最新一支的发展现状，是作者专门为本书撰写的。黄德泉的文章是对中国电影史上最经典且被普遍认可的一个说法的质疑，发表于《当代电影》2008 年第 2 期，曾获中国电影艺术研究中心 2008 年度“青年优秀学术论文奖”。

希望本书能够为国内的电影史研究继续提供有益的借鉴。

——译者

上 篇

观念与方法

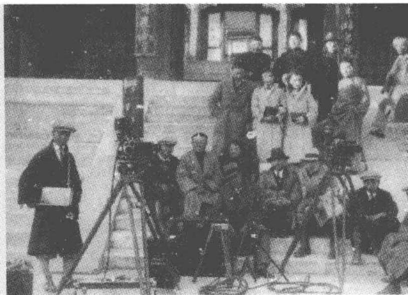


● 《花外流莺》(1947)

Number 1

走近电影　走近历史

郦苏元，研究员，中国电影艺术研究中心



在中国，电影诞生后不久，电影史研究便随即出现。一个世纪以来，它经历了四个阶段：二十世纪二三十年代的史实记述性研究，描述了早期电影的真实面貌；六十年代初和八十年代末的政治话语性研究，提供了意识形态批评的书写模式；九十年代中期的本体性研究，呼唤着史学精神的重新建构；新世纪以来的多元化研究，展示了学术开放的动人情景。中国电影史学的发展，凝聚着几代史学研究者的智慧和辛劳，积累了丰富的史学资源和宝贵的历史经验。

前几年在中国电影诞生百年纪念活动的带动下，中国电影引起国内外学者的广泛关注和浓厚兴趣，甚至一时几乎成了"全球性"话题，史学研究受到前所未有的推动，其热烈至今叫人一想起来仍感激动。目前中国电影史学研究面临新的考验和挑战，如何在现有基础上进一步提高和深入，每一个电影史学工作者都应当认真思考并做出努力。

"重写电影史"自二十世纪八十年代提出后，二十多年来有力地促进了中国电影史学的进步与发展。"重写"不等于重复写作，而是强调史学观念的不断更新。电影史学的进步首先是电影观念历史观念的进步，"重写"意味着要求用新的视点新的方法撰写电影史，或者如有人所说"用新的'想象/修辞'去'还原/叙述'历史"。依托新的史学理论架构，重新发现和整理史料，清晰梳理历史脉络，对中国电影的演变发展进行新的描述与阐释，并进而做出客观准确的再判断再评价。这样的史学研究成果才能给人以新的认识新

的启迪,达到从历史中汲取智慧与灵感的目的。近几年出版的中国电影史专著有几十部之多,其数量前所未有,质量也有所提高。但平心而论,总体学术水平差强人意,虽不乏新颖之处,却少见振聋发聩的力作。特别是通史一类著作,大都似曾相识,缺乏原创性创新性,既没有新的史料又没有新的见解。更有甚者,人云亦云,炒别人的冷饭,说小了是人力物力浪费,说大了是学术腐败。这说明转变旧有的思维模式确立先进的电影史学观念是"重写"的关键,否则中国电影史学的面貌不可能得到彻底改变。海外学者用西方学术思想和理论观点解析中国电影,通过电影来研究中国社会历史和文化,或阐明某些理论学说,在国内学界特别是青年研究者中产生广泛影响,为中国电影研究提供了可资借鉴的新的方法和思路。当然借鉴要融会贯通为我所用,否则会水土不服不伦不类,这是应当尽量避免的。目前需要我们的观念更加开放,视野更加开阔,思想更加活跃,站在电影学和世界社会思潮的前沿,吸纳国内外其他相关学科的最新思想成果,早日建立起完整的先进的中国电影史学体系。

"重写"意味着多元化书写。研究中因循守旧墨守成规,只用一种思维一种方法,哪怕它再先进再科学,也不能完全达到重写的目的。运用不同电影观念、史学思想、研究途径以及写作方法对中国电影历史进行书写,可以形成多元化的中国电影史学格局。这既是史学发展的需要,也是电影本性所决定。电影是个复杂的系统,是艺术也是语言,是工业也是技术,是商品也是文化,是物质也是精神,甚至还是其他种种,存在着繁杂的内部结构和各种紧密的外部联系。这种多重属性和多种联系,使我们有可能也有必要以多种视点多种方式去考察和描绘中国电影的发展与演变。罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里在《电影史:理论与实践》一书中写道:"关于电影史研究,有一点很令人兴奋(这一点使电影史研究独立于其他史学分支),那就是它几乎可以从任何一个地方着手研究。"开放的研究思路和不同的研究途径,开辟了电影史学广阔的发展道路。观念有新旧,方法有好坏,新的观念好的方法才是电影史学家的正确选择。这就是说,应该从现实需要出发,运用既符合世界潮流又合乎中国实际的思想观照中国电影,选择合适的切入口探讨其内在演变与外部发展,从而对百年来中国电影历史做出比较客观准确的价值

判断和历史判断。可以以社会学文化学眼光去研究，也可以从诗学美学角度去研究，还可以从经济技术层面进行研究；可以宏观研究也可以微观研究，可以综合也可以解析。“发展史”、“断代史”可以写，“艺术史”、“文化史”也可以写；“影片史”、“作者史”可以写，“史料史”、“阐释史”也可以写，如此等等，不一而足。史学研究不应划定范围，设置限制，关键是能不能见人所未见言人所未言，提出新的见解和结论。近几年除了出版不少通史类的著作外，还出版了一批专业史、门类史、样式史、类型史、地方史、区域史等，填补了中国电影史研究的空白。更有众多电影史学论文，以各种理论视角从不同侧面揭示中国电影的历史轨迹，探讨其不同特质的演进变化。这无疑拓展了史学研究的领域，给中国电影史写作增添了多种色彩。

作为独立的史学分支，电影史以电影为研究对象，电影是电影史学的本体。在强调观念转变方法更新时，指出这一点是必要的。特别是电影通史一类史学著作，不论以什么学术理论为指导，也不管用什么方法作途径，电影始终是关注的重点。电影以创作为中心，虽说电影史不仅仅是影片的历史，但没有影片的历史很难说是真正的电影史。判断和评价一个时期电影的历史价值，必须建立在影片分析和文本读解的基础之上。乔治·萨杜尔声明他的《电影通史》是以影片为追求目标，目前最有影响的《电影百年发展史》的作者指出他们所关注的也是电影的作用和形式。可见，以电影研究和影片分析为研究中心是电影史学的个性特征。这并不是说电影史只能写成影片史，而是强调要紧紧围绕着创作，抓住与影片的内在联系。如果停留于外在的社会政治形势变化，甚至借题发挥另有所指，恐怕就与电影史没有多大关系了。有的海外学者的研究，偏重通过电影探讨中国社会历史与文化，或者是将中国电影作为某种学说理论的例证，具有一定启发意义，但与我们所说的中国电影史学还是有所区别的。

目前中国电影史研究在经历热潮后日渐平静，与其说是归于沉寂，还不如说是趋向深入。主要体现在研究倾向上由综合转向解析由宏观转向微观。电影史学的宏观研究与微观研究是辩证统一的，前者是整体把握，后者是具体分析。宏观研究是对微观研究进行综合，而微观研究是为宏观研究准备基础。就目前中国电影史研究的状况而言，要使宏观研究在短时期内有一个大

的提升和超越似乎比较困难,但推动微观研究却完全切实可行。对具体的历史事件、电影现象、作者作品等进行条分缕析,以小见大见微知著,从而通过研究的细化达到认识的深入。它不仅需要严谨的治学态度,而且要具备广博扎实的学识修养和独具匠心的研究能力,因此在某种程度上比宏观研究难度更大。令人感到惊异的是在综合性研究有点止步不前时,近年来微观研究却悄然兴起,成果喜人。涉及广泛,如电影传入和第一部影片摄制,早期制片公司及电影人,电影传播与交流,“十七年”电影,导演与影片文本,理论溯源与史著经典,以及地方区域影业等等。大处着眼,细处入手,针对具体个案,或考据或辨正,或读解或评价,细致扎实,言之有物,不乏真知灼见。其中有些是长期争论未决的,有些是过去被忽略疏漏的,以新的观点和新的史料,纠正并丰富着人们对中国电影史的认识。这些研究,是中国电影史学的深入与推进,其成果应当纳入今后综合电影史的宏观研究中去。

“重写”意味着史料整合。“编写电影史要求的首先是掌握并理解具体资料”,言之有据是史学研究恪守的原则,史学家根据留存的资料和证据来建构历史,丰富而翔实的史料是历史研究的前提和基础。重写电影史首先要对以往史料进行重检与核实,并不断挖掘与发现新的史料。没有电影史料也就没有电影史,同样没有电影史料的重检与发现也就无所谓重写电影史。随着观念的更新和研究方法的多样,提高史料的真实性增加史料的丰富性,对重写电影史来说尤为重要。电影史料主要包括文字、图片及影片,其中影片是基本构成元素。以往的研究搜集并保留下来大量各种电影历史资料,为我们今天重写电影史提供了便利条件。但也使一些治学不严谨的研究者坐享其成。已出版的有些通史类电影史著,非但未能用新发掘的材料来支撑充实自己的论述,而且也没有对已有史料进行检核,甚至重犯史料原来的谬误。相比之下,一些专业史、门类史等著作以及大量微观研究论文,却出现令人欣喜的现象,它们拥有大量的资料信息,并对某些史料提出异议和辨正。有的研究者没有多少阅读影片的积累,竟大侃特侃话说历史,勇气可嘉,却不敢恭维,许多电影史著大同小异,也就在所难免。当然,资料稀缺,早期中国影片不易看到,是客观事实。所以多年来一直在呼吁,今天仍然要呼吁:资料开放,资源共享!不能因为稀缺珍贵而束之高阁秘不示人,也不能因为过去封

存而永远不准开禁。史料的价值在于使用,否则只是故纸一堆。最近从朋友处听说,“文革”期间中央“文革”中有人想给江青编文集,把“影协”的大批电影资料拉走,谁知马屁拍到马脚上,犯了忌讳,因此获罪。这批材料后来去向不明,可能并没有被销毁,至今还静悄悄地躺在某个角落也未可知,建议有关方面可以探询一下,如能失而复得,岂不是一大幸事!2008 年北京电影学院孙健三老师将他珍藏多年的 1934 年出版的《中国电影年鉴》提供出来,由学院斥资影印出版,此举功不可没,为打破资料封锁资源垄断开了个好头。当前在有关方面的积极推动下,一项浩大的电影口述史工程正在紧张进行,对口述史的研究也将随之展开,中国电影史料原来面貌有望得到改观。

“许多研究计划更依赖于新问题的提出而非新史料的发掘”, 可能受到克莉丝汀·汤普森和大卫·波德维尔[①]这种观点的影响, 阐释史一度受到追捧。阐释史是对传统叙述史的反拨,以新的思想观点和思维方式审视历史,做出个人化的解释和判断。在实际研究中阐释与叙述并非对立,通常说的是以史带论以论带史,而不是以史代论以论代史,叙述需要阐释,阐释需要叙述。对历史的阐释不同于对理论的阐释,它完全无法离开历史和史料。许多历史学家指出,“无论持何种观念,作何种结论,或属于何种体系,首先应该掌握资料”, 还说,“最不严谨的研究常常是从明显不顾史实的理论框架出发”。不顾史实而大发宏论,决非真正意义上的阐释史,它很有可能会导致美国史学家 G·布雷克曾所说的“电影史被非史学家所写”的情况出现。

“重写”意味着不断书写。任何历史都是当代史,随着时代需要和社会思潮的变化,历史不断被改写。电影史与电影的发展并不同步,将来它的历史会比电影自身的历史还要长。学术研究的发展有其内部规律,任何突破与超越,都不可能一蹴而就,需要日积月累薪火相传,是一代又一代研究者付出艰辛劳动和不懈努力的结果。目前人们对中国电影史研究抱有较大的期待,但史学水平的提高有个过程,有赖于整个电影学以及相关学科的发展,能够为其输送创新动力和思想能量,开启新的历史视野和研究途径,从而不断提升中国电影史学的总体学术水平。对现实存在的不足,要宽容要等待。从另

[①] 即前面正文提到的克里斯琴·汤普森和戴维·波德维尔。——编者

一方面讲,作为电影学的一个分支,中国电影史学要提高自身的学养,加强对史学理论和史学史的研究。电影史研究要有理论的引导和支撑,现在借鉴西方学术思想的多,继承传统文化观念的少。借鉴西方一定创新,继承传统就是守旧,事实未必如此,关键看如何借鉴与继承。在借鉴中融会贯通,在继承中推陈出新,才能有所发现有所创造。电影的历史不是单向度的,电影史学的历史也不是单向度的,它常常受到整个社会和史学家个人的限制和干扰。要加强对中国电影史学史的研究,以便从中汲取宝贵的历史经验。中国电影史走过了很长历史阶段,积累了丰富的历史经验,要加强研究,正确评价以往研究已经取得的成就,对史学前辈给予充分的肯定与敬重。今天许多中国电影史著述发表出版后,大多自说自话,人们视而不见,没有争论没有批评。这也难怪,在追逐功利世风浮躁的当下,电影史学基本是一门"冷学",除了偶尔举办纪念活动外,绝少得到关心和支持,长期以来处于各自为战自生自灭状态。中国电影史学的进步与发展,需要自身修养的提高,也需要生存环境的改善,二者缺一不可。现在是个人写史的时代,学生捉刀之风不可长。为重写中国电影史,培养人才发挥青年研究人员的作用尤为重要。历史上研究中国电影史的,最早大多是当时圈内的电影人,后来主要是专业研究者,再后来便是历届毕业后从事研究和教学的电影学硕士和博士,一个时期以来他们早已成为中国电影史学重新建构的主力军。他们在专业学养和思辨能力上,都是过去史学研究者无法与之相比的,中国电影史学壮丽的明天,将由他们来创造!

历史是史学家的个人想象,他无法真正走进历史,历史真相也许永远不可能被揭示。但可以不断走近电影走近历史,认识离研究对象越近,结论离客观真理就越近。这是每一个电影史学研究者都向往并追求的学术境界。

Number 2

关于深化中国电影史研究的断想

饶曙光，研究员，中国电影艺术研究中心



众所周知，中国是一个有良好修史传统的国度，史学独秀于众学科之上。不仅有专门的史官，历史典籍的完整与连续性在世界上也是无与伦比的。但就中国电影史而言，却一度割裂自己电影发展的“历史”。早在上个世纪五十年代，钟惦棐先生就在各种场合不断强调中国电影历史的研究整理工作的极端重要性。钟惦棐先生指出，“不重视自己影片的民族风格，盲目地学习苏联”，“关于中国电影历史的研究整理工作，几年来无人过问。对中国电影艺术家们在创作实践中的经验，未予认真的总结。几年来除了翻译苏联的文章，在我国的电影理论建设上，可以说还是一张白纸”。[①]他反复强调：“我们要求知道各国电影的历史，更要求知道中国电影的历史；我们要求关于美学的基本知识，也要求在这方面就某些问题作深入研究的著作；我们要求学习苏联电影的经验，也要求学习各国电影的先进经验。中国电影历史的资料汇编和经过研究的著作以及电影前辈们的回忆录等等，应该组织编写和出版。我们一些有名的电影导演、演员和摄影师们的工作经验，以及电影技术和制片管理的经验总结，也都应该有计划地整理出版。”[②]可以说，钟惦棐先生关于中国电影历史的研究整理工作的意见，对我们今天仍然有启示意义和指导意义。

---

① 《钟惦棐文集》上卷，华夏出版社 1994 年版，第 372 页。

② 原载《中国电影》1956 年第 1 期，《钟惦棐文集》上卷，华夏出版社 1994 年版，第 314 页。

1963 年 2 月,程季华、李少白、邢祖文先生编著的《中国电影发展史》的出版,是中国电影史研究的里程碑。自那以后,大致出版了上百部中国电影史著作,其中相当一部分是在 2005 年中国电影百年诞辰的背景下出版的。在“重写电影史”的口号下,中国电影史研究一度成为了电影研究的学术热点,史无前例地成为了一种“显学”。各种重修的或新编的中国电影史不断推出,令人目不暇接。在新观念、新方法、新理论的多重检视下,一些新的电影史学著作针对已有电影史中的诸多缺陷、电影史研究方法单一等现象,对电影史观的正确性、对电影史料的准确性和电影史述的合理性提出了各种质疑,探讨写作新的电影史的可能性。但是,在重写电影史的过程中出现了一些不良的学术倾向,如重历史内涵的阐释,轻历史材料的发掘与编纂;重“历史定见”的解构,轻历史整体的构建等等。更重要的是,许多“重写电影史”虽不乏让人兴奋的洞见以及填补空白的研究成果,但无论是史料收集(历史编纂学) ,还是电影史述方法,都没有取得令人满意的突破。换句话说,部分“新”电影史仅仅只是对“旧”电影史的注梳,“新”电影史家只是对老电影史家的研究成果进行阐释和发挥,从总体上看学术增量不大。在笔者看来,要深化和推进中国电影史的研究,必须在以下几个方面下大力气。

一

就中国电影史的学科性质来说,正如李少白老师早在二十世纪八十年代就已明确指出的那样,电影史既是电影研究,又是历史研究,是一门交叉学科,同时兼具电影学和历史学的双重特性。也就是说,中国电影史的史学特性应该说是第一位的。电影史首先是一门史学,因此电影史料的挖掘永远是无止境的,永远是第一位的。傅斯年先生曾经提出过一个观点:“史学即史料学。”电影史学更是如此。电影史不仅需要第一手的文字资料,而且高度依赖第一手的影像文献。据程季华先生的估计,1905—1949 年间,国内大小制片公司摄制的影片应该在 3000 部左右。[1]而我们现在能够看得到的 1949 年以前的中国电影就只有 200 多部。换句话说,已经出版的上百部中国电影史

[1] 程季华、李少白、邢祖文先生编著的《中国电影发展史》统计了近 2600 部影片。笔者曾就这个问题专门请教过程季华先生。在他看来,加上可能遗漏的,总量应该在 3000 部左右。

著作所论述的也就是200多部电影。因此有电影史学家无奈的认为,这好像是一个无解的难题,注定要在200部电影里面呈现四十五年的中国电影史。其实,这并不完全准确。据笔者了解,中国电影资料馆现存的1949年以前的中国电影应该在380—390部左右。也就是说,加上残缺不全和不能放映的,至少也还有100部以上的电影可以挖掘。在电影史上,因为一部影片的发现而在一定程度上改变了电影史的“版图”,并非只是纯粹的个案。比如说费穆的《小城之春》在很长一段时间里都不被重视,得不到公正的评价。而现在,《小城之春》则被誉为“中国电影界一致公认的经典性作品”,著名导演张艺谋称自己最喜欢的中国电影就是《小城之春》。2007年,中国电影资料馆举办了“周璇经典影片展映”,放映了方佩霖导演、周璇主演的《花外流莺》,引起了观众的极大兴趣,其剧场效果不亚于任何一部国外的经典喜剧片。《花外流莺》是一部中国电影史上非常出色的喜剧影片,可惜由于各种原因完全被遗忘了。影片巧妙的喜剧情境设计,严谨的逻辑安排,人物的出彩表演和歌曲的适当穿插都体现出作为一部杰出喜剧的特质。笔者大胆地估计,像《花外流莺》这样的影片也许还有不少。随着不断被挖掘出来,完全也有可能改变我们现在所公认的电影史的“版图”。

尽管多年的电影教育已经培养出了一批经过系统史学专业训练、并且有志于潜心从事电影史料整理工作的新一代电影史学者队伍, 但电影史料学取得的成果依然不能令人满意。因此,众多电影史学家呼吁优先发展电影史料学,优先推进电影史料的系统化建设和资源共享。中国电影资料馆、中国艺术研究院、中国电影家协会、电影博物馆、国家图书馆和各地各高校图书馆、档案馆都存有不少的电影史资料,相关机构和学者也在电影史料整理方面做了大量的卓有成效的工作。但迄今为止,上述机构的书籍和报刊、期刊,包括说明书、海报、手稿等等,都还没有能够建立起统一的电子网络检索系统,也就没有能够实现资源共享。在笔者看来,现在也依然看不出有一个机构或者一种机制能够把上述分散的资源整合起来。因此,电影史料学的工作依然是任重而道远。

在国家广电总局领导和电影局领导的支持下, 中国电影资料馆启动了中国电影人口述历史的工程,实际上是中国电影的抢救工程。我们首先建构的是“中国电影工业”的概念:我们采访电影人,不仅仅是编导演摄录美,也不仅仅

是制片发行放映,还包括电影技术、电影科研、电影管理、电影研究等等方方面面。参与这项工作的都是中国电影资料馆一流的电影专家,并且带出了一大批年轻的电影史学专家。我们做这项工作的目的,最重要的是为了抢救中国电影的史料。中国电影人口述历史项目的缘起是基于我们这样一个认识,即中国电影的文化遗产,不仅包括那些老电影、老电影设备、老电影设施,以及老电影文献和出版物,还应该包括那些老电影人对电影历史的记忆。作为亲历者,他们这种“记忆”能从不同角度填补、丰富和验证中国电影历史而具有重大的不可替代的文化和史学价值。借此机会,笔者呼吁电影界的老前辈,电影界的同仁,支持我们的工作,共同为中国电影史料学做出自己的贡献。

二

我们知道,对一部电影完整的评价和阐释,应该包括多个层面和维度:政治的、经济的、文化的、审美的。电影史研究更是如此。罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里在《电影史:理论与实践》中这样说过:“我们承认,电影是一种过去和现在都是多面性的现象,它同时是艺术形式、经济结构、文化产品和技术系统。从传统观点看,这些方面的每一个一直都是电影史研究中互不相干的次学科。基于这一事实,我们把对电影史研究的讨论分成四章:美学的、技术的、经济的和社会的。”[①]也就是说,电影史研究应该有四个层面和维度。

过去由于各种原因,我们现在的早期电影史主要还是“左翼电影”、“进步影片”占了绝大多数,而且也多是从政治的和审美的维度来对它们进行研究和分析,这势必会对我们的电影史在研究上造成欠缺和遗憾。在改变、更新电影史学观念的前提下,对过去电影史学著作所忽视、乃至轻视的问题进行认真的重新审视、挖掘和评价。这其中,大量的盲区乃至误区依然存在。如对“鸳鸯蝴蝶”派文人大量参与早期电影生产制作的史述及其评价。在我们过去电影史的著作中,对“鸳鸯蝴蝶”派及其“鸳鸯蝴蝶”派文人大量参与早期电影生产制作都是持否定负面的评价。但如果从电影市场、电影工业的角度看,“鸳鸯蝴蝶” 派为中国电影建构了传奇化的叙事结构和模式,“鸳鸯蝴

[①] 罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里《电影史:理论与实践》,李迅译,中国电影出版社2004年版,第3页。

蝶”派为中国电影赢得了最大群体的电影观众，从而使得中国电影工业得以发展，其贡献不容低估。又如1946年后的电影市场现象也值得我们认真思考：1946年后，战争时期积压的好莱坞影片都输入到上海，数量上超过了三十年代。电影业在上海的重新兴旺又为中国电影带来了大量的观众。“以电影观众计，1946年上海电影观众总人数为1954万人，日均5.35万人，1948年3897万人，日均10.68万人；以电影院上座率计，1946年约为31%，1948年约为61%；上述指标均增长了一倍左右。”[①]而且，“战后时期美国片充斥中国市场，上海每天看电影的观众的总数中，大半是看美国片，放映国产片的影院，约占1/3都不到，几乎完全是美国片的天下。到1947年及以后，则有很大改观。《一江春水向东流》放映仅在沪光、丽都、美琪三家影院，就有46万人，张爱玲与桑弧合作的《太太万岁》，在皇后和金城大戏院放映，观众人数也达15万人。而《假凤虚凰》在著名的大光明大戏院放映，观众人数便达17万人。另外有一个统计，在战后同期上海进口的卖座美国影片《乱世佳人》、《一千零一夜》、《蛇蝎美人》等在沪放映，据两家影院统计，也仅为17万人、22万人、21万人！上海的银幕没有被美国电影独占”。[②]换句话说，1946—1949年的中国电影市场上，国产电影的市场份额却有所上升。那么，是哪些电影占据了主流电影市场呢？过去，在我们的电影史叙述中，基本上只有“昆仑”和“文华”的电影。诚如李欧梵先生谈到现代中国电影传统时曾经指出的那样：1945年至1949年这个时期，据我认为是现代中国电影的黄金时期，它在艺术上的成就，一直到今天大都仍然是无可比拟的。尤其是“昆仑”的9部电影和“文华”的12部，在很大程度上代表了1945—1949中国电影所能达到的艺术水准。但“昆仑”的9部电影和“文华”的12部毕竟难以支撑一个可持续的电影市场，两大公司在总量上远远落后于走商业类型路线的“国泰”和“大中华”。电影市场统计数据显示，国泰电影企业公司、大同电影企业公司、大中华电影公司的影片在数量上占据优势并显示出了相当的票房号召力。也就是说，是商业类型电影，而不是“昆仑”的进步电影、“文华”的人文电影占据了

---

① 汪朝光《战后上海国产电影业的启示》，载《电影艺术》2000年第5期。

② 同上。

电影市场的优势地位、主流地位。其实,在中国早期电影市场中,商业电影才是真正占主流地位的电影形态,至少在数量上如此。在以往的中国电影史的研究中,对于商业电影的关注和研究并不多,特别是中国早期的商业电影更成为了被忽视、被过低评价的对象,所以更多地关注中国早期商业电影,更深入地对其进行考察和研究是我们电影理论工作者义不容辞的责任。包括卜万苍、朱石麟、方沛霖、岳枫、吴村、岳村、李萍倩、马徐维邦、杨小仲、屠光启、徐欣夫在内的商业电影导演都应该进入我们的研究视野和范围。

三

恩格斯曾经指出:"必须重新研究全部历史,必须详细研究各种社会形态存在的条件,然后设法从这些条件中找出相应的政治、司法、美学、哲学、宗教等等的观点。"[①]要深化和推进中国电影史的研究,需要不断地推出与电影相关的专门史、专题史、断代史,不断地推出以地域为研究对象的电影史方志研究。陈山、李道新、虞吉等学者正在进行或者已经完成的上海电影史、大后方电影史、香港电影史、台湾电影史、北京电影史、"长影"史等,显示了电影史研究的新的实绩。另外,各个地方的电影方志研究作为一种将电影进行区域性的研究,也取得了新的进展。据不完全统计,现在已经有不少省、市、自治区、直辖市有自己的电影志,如《长春电影志》、《哈尔滨电影志》、《青海电影志》、《陕西电影志》、《宁夏电影史话》、《四川电影志》、《浙江电影志》、《杭州市电影志》、《北京文化艺术卷戏剧志曲艺志电影志》、《天津通志(1924—2003)广播电视电影志》等等。这些电影志对电影近百年来在本地的传入、制作、发行和放映进行了梳理和介绍,对于开拓电影史研究的"空间"和"区域"也是必不可少的。当然"区域转向"的中国电影史研究,必须跟特定地域的特定人群、特定氛围、特定心理及特定的精神症候和文化状况联系在一起,如恩格斯指出的那样:"必须重新研究全部历史,必须详细研究各种社会形态存在的条件,然后设法从这些条件中找出相应的观点。"只有这样,新型的中国电影史研究才能建构起有效的框架,走向新的电影史学。

2005 年,为纪念中国电影一百年,中国电影艺术研究中心的专家学者

---

① 转引自《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论历史科学》,人民出版社 1975 年版,第 43 页。

撰写了《百年中国电影研究书系》共 12 本。这套丛书虽然没有采用综合性编年体的体例，而是采用了专题史的结合，但又具备了全史的特点。因此，被学术界公认为众多向百年中国电影献礼的丛书中最厚重、最具有学术含量的一套丛书。作为电影史中的专门史研究，丛书虽然填补了某些空白，但仍然有不少遗漏，如缺少《中国电影市场发展史》、《中国少数民族电影史》等。

说到或写到中国电影一百年的历史进程，绝不可以忽视电影杂志的存在与影响。电影杂志的出现，是电影史上的大事，也是电影传播史上的大事。1905 年，中国人拍出了自己的第一部影片，整整十六年以后，中国的电影杂志才宣告诞生。此后，伴随着电影事业的发展，电影杂志如雨后春笋般涌现，截至 1949 年，仅仅二十余年间，相继问世的电影杂志就有近三百种之多，平均每年约有十种影刊诞生。这些刊物见证了中国电影的发展历程，记录了电影人的喜怒哀乐，是电影史不可或缺的组成部分。自“五四”以来，中国传播事业的不断发展为文化精英们创造了一个新的媒介话语空间，报章杂志与中国的知识阶层有着十分紧密的联系。同时，电影杂志的繁荣也促进了市民观众的电影消费。中国电影资料馆现在仍然保存着上千册电影期刊。作为一种专题史研究，亟待有年轻的电影史学者对这些电影期刊进行更深入、更细致的梳理。

四

在电影史研究中，存在着一种厚此薄彼的倾向，即认为 1949 以前的电影史研究才是真正意义上的电影史研究，而 1949 年以后的电影史研究不算是真正的电影史研究。其实，1949 年以前的电影史料需要整理和抢救，1949 年以后的电影史料同样需要抢救。[①]事实上，1949 年以后的电影史实也被人有意无意地遗忘，并且随着老电影人的不断离去而永远消失。如新中国成立之后，电影界在新中国既定方针的指导下，有意识和有步骤地开展了一场声势浩大的清除好莱坞电影的运动。从 1949 年开始，在全国各大报刊上连篇累牍地发表了一系列批判好莱坞电影的文章。尤其是 1950 年朝鲜战争爆发

[①] 吴迪先生编的《中国电影研究资料 1949—1979》上、中、下卷，文化艺术出版社 2006 年版，对整理和抢救 1949 年以后的电影史料贡献巨大。

后,更是在全国范围内开展了消除“亲美、崇美、恐美”运动。于是,宣扬资本主义意识形态和美国生活方式的好莱坞电影,很快被彻底清除出中国电影市场。令人吃惊的是,这场对其后中国电影发展产生了决定性影响的运动竟然被包括电影史学家在内的人有意无意的遗忘了。[①]又如人们都津津乐道的1979年所创造的293亿人次的观众纪录,就有一种流传很广的观点,那就是想当然地认为1979年的观众人次和票房收入主要是由新生产的影片创造的。其实,这是由于对当时的电影历史不太了解所造成的一种误区。这些误区和盲区如果现在不予以澄清,那就很有可能以误传误,贻害后人。值得反思的是,在我们众多当代电影史著作的叙述中,存在着强烈的精英化意识和倾向,忽视从观众和市场角度来梳理和评价电影。如新时期之初众多卖座影片如《保密局的枪声》、《庐山恋》、《405谋杀案》、《神秘的大佛》等在精英电影史学叙述中成为了“不可见的电影”。[②]

五

中国电影已经走过了百年历程。然而到目前为止,仍然没有一套包含中国两岸三地电影发展百年历程的电影通史。众所周知,《中国文学史》已经有上百套。《中国电影史》著作虽然也有上百种,但严格意义上的只有程季华先生主编的《中国电影发展史》和荒煤先生主编的《当代中国电影》。程季华先生主编的《中国电影发展史》出版于1963年,到现在已经四十多年;荒煤先生主编的《当代中国电影》(该书主要由中国电影艺术研究中心的专家学者撰写)出版于1989年,到现在也已经有二十年之久。由于历史的局限,尤其是多年来没有补充新的资料也就是创新,不能系统、完整、客观、公正地反映中国电影一百年的发展历史,也远远不能满足当代电影文化教育的需要。其

---

① 参见饶曙光《新中国电影的第一个运动:清除好莱坞》,载《当代电影》2006年第5期。

② 影片《405谋杀案》(上海电影制片厂,导演:沈耀庭,主演:仲星火、徐敏、严翔等,1980)讲述了二十世纪七十年代,我公安人员根据一桩杀人命案的蛛丝马迹揪出心怀鬼胎的反动分子这一具有时代特色的惊险故事。影片上映后在全国造成了万人空巷的巨大轰动,创下了票房收入过亿的影坛奇迹。影片当时的投入仅有60万元,而当时的电影票价最多也只有三角五分,由此推断,《405谋杀案》当年的观影人次达到了三亿以上。

结果是，现在的年轻学子不相信我们中国学者自己的研究而非常迷信西方学者或海外华人学者的“理论”。这种情况很不正常，更不应当继续下去。

2006年，热热闹闹的中国电影100周年诞辰过去以后，鉴于多年来中国电影史研究处于各自为阵、缺乏有效整合的状况，笔者和陈墨先生曾经图谋要整合中国电影资料馆的学术力量编撰一套包括香港和台湾在内的完整意义上的《中国电影通史》。其基本设想是，要在新发现的史料及近几十年中国电影史研究成果的基础上，调整电影史观念，扩大电影史视野，修订电影史学规范，将中国电影史资料的抢救、收集、保存与学术研究融为一体，使其学术成果能够体现中国电影史研究的最新成果，为电影文化教育提供最权威的《中国电影通史》。笔者和陈墨先生认为，随着中国经济改革的深入和发展，文化建设必将成为二十一世纪的重要战略目标。《中国电影通史》的编撰和出版，乃是这一战略目标的重要组成部分。中国是一个文明古国，也是一个举世闻名的史学大国，《中国电影通史》的研究、编撰和出版，必将在国内外学术研究和文化交流方面产生巨大而深远的影响。就经济效益而言，从长远来看，也会因为本书可以不断地再版和被翻译成外国文字而不断获益。后来，由于种种原因，《中国电影通史》并没有得以实施。现在看来，包括发展到今天为止，都还不具备编撰《中国电影通史》的充分条件。正如陈墨先生所指出的那样，如果把《中国电影通史》比喻成“长城”的话，没有上千篇真正意义上的电影史论文，是无论如何修建不起这个“长城”的。

想起钟惦棐先生1956年说的话，不禁有些汗颜。

愿年轻的电影史学者不断为中国电影“添砖加瓦”，最终修建起中国电影的“长城”。

六

对于中国电影史研究而言，建设性态度比批判性态度更重要。因为批判、破坏一个旧世界很容易，而要建设一个新世界则困难得多，需要几代人不懈的努力，一点一点地添砖加瓦！

Number 3

电影史学发展谈：细节、建构、环境

陈墨，研究员，中国电影艺术研究中心



于电影批评、电影史研究，我是半路出家。如今虽已鬓霜顶秃，也不过才刚刚初窥门径。《当代电影》编辑命题，要谈"电影史研究如何继续发展"，于我这样一个入境未深者明显有些勉为其难。但这个题目确实十分重要，身为电影研究的业内人士，该当责无旁贷。于是不揣鄙陋，将一些想法提出来讨论。

首先该向电影史学的前辈表达真挚的敬意。我最近才知道，早在八十多年前，陆洁、蔡楚生、赵英才等前辈就开始有意识地收集保藏大量电影史料，只可惜这些史料大部分毁于日军侵华战火，小部分毁于"文革"。看到程树仁、谷剑尘、郑君里等人的电影史文章专著，钦佩之心会油然而生。程季华、李少白、邢祖文先生的《中国电影发展史》，虽多有争议，任谁也不能抹煞其筚路蓝缕之功。

新时期三十年，尤其是1995年以来的十几年，电影史学有前所未有的繁荣发展。要之，一是专业队伍，从有数的几家国字号专业电影研究单位的十几个人七八条枪，扩大到诸多开设电影或传媒专业的大专院校，增长量当以十百倍计。二是观念开放，新时期开始就有"重写电影史"的呼声与实践，成果当不可小视。三是电影史的资料、文章、专著、教材出版数惊人，能汗牛而充大栋。

下面进入正题，谈电影史学研究还要如何继续发展。

一

电影史著论文出版数量如春草蓬勃，显示了中国电影史学的发展、进步

和繁荣的迹象,固然可喜可贺;但说到这些出版物的专业水准或质量,就有些让人心里不踏实。可以挑剔的要点至少包括:1.宏观著述多,微观研究少。2.泛泛而论多,真知灼见少。3.人云亦云多,孜孜独行少。大体而言,大部头史著过多,宏观阔论,汪洋恣肆,看起来遍地华厦长城,巍峨雄伟,足让外行惊叹雀跃乃至产生虚骄自满。但真正的业内人士其实都心知肚明,不少宏大堂皇的大建筑,其实没多少扎实可靠的砖石。如此长城蓝图精美、模型宏大,扎实可靠经久耐用的建筑砖石却很少,如何能够形成坚固牢靠的史学根基与建构?

如此情况,显然与我们的学术生产背景、观念、方式密切相关。目前所见的大部分史学论著的生产背景与方式,大致上包括以下几类:第一大类属于庆典论文、纪念论著,庆典或纪念的要点包括电影寿辰、国家寿辰、重大事件寿辰、某个电影人物的寿辰等等,此类论著的最大特点是时限明确,难免出现应景文章。第二大类是高校教材,绝大部分都并非从已出版的学术书中做专业评审之后的选择,而是各自组队编写,不仅时限明确,还有“圈地”得利之嫌。第三类是学位论文、职称论文,这类论文本当最为正宗、也该最为可靠,但也因时限与功利目的,使得本来大有参差的课题难度、研究能力全都变成一刀切,最后居然全都在规定的时间内完成。第四类是课题论文、任务论文,在所有论著中,这一类本当水准最高,但也因为结题时限,加上量化管理的压力,成果也就难以置信。

任何科学学术研究都有自身的节律,人为的时限与量化,轻者影响学术研究的质量水准,重者甚至会异化学术研究、尤其是史学研究的尊严与自信心。重重压力之下,以跃进速度搞出来的所谓研究论文,有些就难免“天下文章一大抄”。如此这般,照猫画虎,在诸多细节上不免将错就错,甚至以讹传讹。聪明一点的作者,最多也不过是在观点上与前人著作稍做化妆改貌,最多也不过反其道而行之。其中有些著作,非但不能称作真正的电影史研究,甚至也不能称之为真正的历史批评或书写,最多不过是对前人史学成果或巧或拙的临摹。若以此作为电影史的科研成果,世上牙医肯定乐不可支。

我们电影史学著述出版的繁荣,其实是一种畸形的繁荣。即一方面是电影史著作如雨后春笋层出不穷,另一方面则是电影历史的细节方面如具体人物、公司、电影类型、电影经营与运作等存在大量史学知识漏洞、空白,史识肤浅、

迂腐。实际上,中国电影历史研究的"考古现场",仍有大面积的严重荒芜。

都知道要"重写电影史",都知道重写电影史必须增加电影工、商业的观察维度,但对于中国电影史上的那些重要的工商业领导人及其参与策划与运行的重要的工商业事件,我们的研究成果又有几何?具体说,对于中国电影史上的那些"巨头",例如明星影片公司的张石川、联华影业公司的罗明佑、天一影片公司的邵醉翁、新华影片公司的张善琨、艺华影片公司的严春堂、中国电影制片厂的郑用之,以及创办或领导过"百合"、"大中华百合"、"联华"、"联安"、"合众"、"清华"、"文华"、"龙马" 等十多家电影公司的投资人吴性栽……我们的确切知识与扎实研究有多少?对这些人,非但没有多少可靠的研究传记,甚至也没有几篇真正扎实可靠的研究论文。更不必说,对"明星"的周剑云、"天一"的邵□仁、"联华"的陆洁这样的生产经营管理第一线的重要人物。更不必说,"月明"、"神州"、"长城"、"孤星"、"华剧"、"华光"、"昌明"、"白虹"、"友联"、"联艺"、"复旦"、"现代"、"快活林"这样一些中小公司及其领导人的专题研究。更不必说,对卢根、何挺然、刘桂生、曾焕堂、黄仕强、司徒英铨、张浦还、陶伯逊、吴邦藩、李开先、夏云瑚等这些国内电影发行人及电影院线投资人,以及当年星洲南洋公司王宣化、南华公司王萃琛、爪哇远东公司林瑞波、暹罗片商陈令型等南洋各地的中国电影发行商的熟悉和研究的人就更是少而又少,有些人我们简直是完全无知,甚至闻所未闻。若对这些掌握中国电影历史命脉的电影投资人、企业家、事业家所知无多或无知,怎能自称自己真正了解或理解早期中国电影史?

进而,即使是对电影史的"常规"领域,即电影艺术创作历史的研究方面,我们的研究成果也未可当真乐观。在我们的电影史学队伍中,谁是管海峰研究专家?谁是任彭年研究专家?谁是高梨痕研究专家?谁是杨小仲研究专家?谁能够说得清导演张石川在二十世纪二十年代中国电影的影像语言、风格、技艺方面的贡献有哪些?谁能够说得清摄影师出身的导演卜万苍的电影语言与张石川等人的电影语言有怎样的区别和变革成就?谁能够说得清周克、黄绍芬、洪伟烈、裘逸苇、屠光启、方沛霖、吴永刚等电影摄影师、美工师(其中有些人后来成了导演)对当时的电影语言的贡献与探索实绩?谁能够说得清袁丛美、何非光这些第二代反派演员与王献斋、洪警铃等第一代反

派演员在表演美学的理论与实践方面有怎样的变化轨迹?实际上,即使是在中国电影史领域曾经的最大热门即左翼电影史中,也有大量材料的虚实、问题的真伪需要重新研究确定。诸多作品、人物、事件、历史线索并无专题深入研究,有些甚至没有进入电影史学者的视野之中。诸如左翼电影运动与"国片复兴运动"的轻重真伪、二者之间是怎样的承接关系?左翼电影人的个人才干作用与共产党组织的规定活动如何界定?左翼电影运动究竟如何能够做到与电影公司管理者及投资人进行良性互动?左翼电影的思想宣传中的商业娱乐元素及其实际效应如何?田汉与艺华影片公司创办人严春堂的交往经历与细节如何?沈西苓的思想与艺术创作的关系如何?左翼电影的重要领导人夏衍先生与联华影业公司签约的背景、经过与结局如何?1928—1937年中国电影审查中究竟有多少左翼电影获得通过、有几部电影遭到禁映、多少电影奉命做怎样的修改?为什么?

限于个人所见,我不敢说上述问题完全没有人关注探寻。实际上,我也曾读到过一些堪称填补空白的研究论文著作,但在扎实程度、可靠性与可信度等方面严重参差不齐。其中虽也有让人钦佩且鼓舞信心的优秀之作,但更多的却还是有这样或那样的问题。例如,其一,是许多填补空白的研究著作,尚有许多历史材料漏看,有些是只看了二手、三手材料,甚至满足于网络搜寻。其二,有些则是观点与主题在先,即专门寻找并引用符合自己观点意愿的材料,而对那些与自己观点不符的材料则故意忽略不计。其三,有些在材料上花了不少工夫,但对材料的鉴别与使用上表现出史学与史识的功力不足,以致堆砌材料而让人不知所云。其四,当然,也有截然相反的情况,那就是根本没有材料基础而大做其补白或翻案文章,方法简单到变鬼为神,或化无为有。

具体而言,以本人著作为例即可。我的《费穆电影论稿》一书,就存在大量漏看的重要史料,以至于对费穆在上海"孤岛"时期、沦陷时期、抗战胜利初期的电影、话剧、接收敌伪企业财产等工作缺乏深入的了解,实际上根本无法对《孔夫子》、《洪宣娇》、《镀金的城》等影片作出准确分析与评价。我的《中国武侠电影史》中的缺陷更多也更大。其中最大者,是对香港武侠电影的动作/影像语言的技术、规则、语法,及其历史累积与传承,缺乏知识与经验,

也缺乏充分的资料和深入的专题研究。我的有关长城影片公司的研究论文虽然发表，但这一研究课题实际上并没有完成，因为我既没有找到长城影片公司最后解体的具体原因及证据，且至今也没有找到长城影片公司的几位主要领导人“人间蒸发”的任何蛛丝马迹。

总而言之，在电影史研究领域，真正进入电影历史的现场做发掘研究的人并不很多。大量电影史方面的文章著作，不过是在电影史学大面积待开垦的处女地外围，做富有胆略与想象力的宏大历史的书写建构。诸如此类的所谓学术成果，究竟算是专业或仅是业余，甚至究竟是福是祸，都不大好说。

二

电影史学中之所以出现建构宏富而现场荒芜的情况，原因很多。在学界本身而言，至少有或学风不正、或观念不明、或方法不当、或视野不清等等多种。

治史难，治电影史尤其难。客观方面，难点之一，是早期电影即 1949 年以前的中国电影十之八九都已拷贝无存，治史者看不到大多数电影作品的庐山真面，如何完成拼图、追求真知，就成了电影史家几乎不可能完成的任务。其二，电影无存，只有在“第二手”的文字资料即如“导演者言”或当年的新闻报道与评论文章中寻找历史的碎片，但这些资料不仅散存各地，尚有大部分未经整理，其中更有功利自夸、人情文章、懵懂愚见。其三，电影是综合艺术，且为集体创作，如何衡量编、导、演、摄、美、制片人、公司决策者在一部或一些作品中的作用、贡献、影响？至今也无通行标准，只能各自为阵。其四，电影发展的枝干脉络，有政治、经济、社会的环境制约，有技术、艺术、文化的内在因缘，更有意识形态、审美观念、商业目标、文明投影的复杂影响，电影历史真实的学术建构谈何容易？主观方面，真正合格的电影史家，起码必须是电影史料、文献方面的行家，且必须有丰富的史学理论与方法、电影技艺、人文、经济、社会等方面的常识与经验，要有完成“历史拼图”的意识和能力。若还是“电影文物鉴定”方面的行家，并有“电影考古学”、“历史侦探学”的意识和能力，当然就更好。如此算来，想要成为电影史学行家，非“板凳要坐十年冷”不可。

但学界存在不正之风，使得我们的学术研究、尤其是史学研究受伤严重。学风不正的最极端的例子，是学术界存在不少剽窃、抄袭等严重不良现

象。《当代电影》杂志曾开设启之先生的学术打假专栏中所涉及的案例就披露了不少冰山之角。抄袭剽窃当然并不普遍,但在此少数极端的背后,却有大量的“灰色地带”。欲望迫切的多快好省,只争朝夕的大跃进心态,与“天下文章一大抄”的传统恶习合流,在学术界、尤其是电影史学界造成学术环境及精神心理污染,以至于“有一分证据说一分话”、“实事求是”这样的史学训练常规及治学规则被一些人当成古董陈词而被抛之耳后。流风所及,自灾祸频生。

影响电影史学健康扎实发展的更重要因素, 是功利主义乃至急功近利的史学观念。在一些业余史家的心目中,所谓史学,其实不过是“史用”,即历史为现实(近期可见目标)服务。“历史由胜利者书写”、“一切历史都是当代史”乃至“历史不过是任人打扮的小姑娘”之类的功利性及短视性偏见竟深入骨髓,甚而成为史学圭臬。功利性的庆典纪念、将历史的探询研究当成经典或权威话语注释资料等短期目标成了一些人历史研究的基本动力。如此,史学研究仅成对历史的“解释”或“翻案”。而搜寻史料、探寻真相、求得真知等至关重要的法则规章竟被悬置成空谈。

改革开放以来,新颖先进的史学理论、观念和方法不断被引进,使得中国电影史学的视野变得前所未有的宽广清晰, 从而使得中国电影史学有了更大的探索与发展空间。我们逐渐意识到,电影史的政治、意识形态历史维度之外,尚有电影艺术历史的维度、电影技术历史的维度、电影工业(或电影商业,即生产与经营)历史的维度,以及电影文化历史的维度。但大潮袭来,难免泥沙俱下。眼花缭乱之余,难免有投机取巧者混迹其间。各式“新式武器”即电影史学新观点、新方法、新术语、新词汇的引进与生发,使得诸多学界邻居可以随意越界飞行, 而电影史界中人却不愿再做历史现场探测的呆功夫、死功夫与真功夫。

东京大学的刈间文俊教授说中国电影的历史就是一段(不断)否定的历史,新的时期总要推翻过去的所有一切。[①]这话值得中国电影史家乃至现实各界同仁深长思之。它触及了中国的一种重要历史现象或历史规律:新时代

[①] 刈间文俊教授的观点引自刘辉《朱石麟电影风格——政治、娱乐和伦理交糅的电影心迹》,《故园春梦:朱石麟的电影人生》一书第25页,香港电影资料馆2008年初版。

否定旧时代、新政权否定旧政权、新阶段否定旧阶段，最近的例子是新中国否定旧中国，“文革”否定（新中国）“十七年”，新时期否定“文革”。如此现象或“规律”对中国史学包括电影史学的影响与伤害至今也未得到重视、研究和评估。首先是这种规律性的彻底否定然后存而不论的做法，人为造成了历史学领域的大片或大段空白与禁区，使得历史学者根本无法完成完整且真实的历史拼图。其次是如此不断的阶段性否定，使得历史学的应有视野受到人为的阻隔，从而变得目光短浅，历史学异化成盲人摸象。最后，也是最严重的后果，是让历史学者无法真正从事自己的学术专业，而变成解释否定历史的权威论断的简单工具，从而不得不放弃一些历史学的基本学术原则，甚而彻底丧失历史学的立足之地。

当然，历史本身不会也从未因为某些权威的否定而真正中断。无论现实中人对历史的解释与评价如何，历史自有其自身连绵不断的流通气脉与规律。佛家说“若问前世因，今生受者是；若问来世果，今生做者是”，这话与未来学家托夫勒的“过去的未来在未来，现在的未来在现在，未来的未来在过去”之论有明显的相通之处，都包含了对人类历史的智慧洞见。对历史的简单否定，只能造成对历史的懵懂无知；而对历史及历史学的随意支配玩弄，必会遭到历史的残酷报复。

“重写电影史”的真正困难，不仅在于缺乏电影历史微观研究的“长城砖”，也缺乏对百年中国电影史做整体观照的历史视野，更缺乏容纳并安妥这一历史视野的坐标系。很少有人设想，中国百年电影史，只不过是近一百年来（自辛亥革命始）乃至近一百七十年来（自鸦片战争始）中国文明走向现代化的历史进程的一个组成部分。其间中国历史的不断自我否定而又不断翻案（否定之否定），都不过是这一历史进程中难免甚或必然的曲折与坎坷。一百多年来，中国历史的基本矛盾从没有因为城头变换大王旗而有所改变：传统文化与现代化目标及价值的矛盾及中国文明与西方文明的冲突贯穿始终。五百年来人类历史与世界潮流，要而言之，是人类（从群体到个体）从宗教禁锢、政治禁锢、民族冲突、文明冲突、战争摧残、种族歧视、性别歧视、宗族压迫、阶级压迫、生活贫困、心灵恐惧、思想禁锢和文化蒙昧中不断获得自由解放的艰难历程。这就是说，农业、工业、科技与国防的现代化最多不过是

解释和解决这一跨世纪难题的某种有效手段,社会的现代化、人的(自我认知、生存环境、生活方式、价值观念等)现代化才是最终答案。“德先生”和“赛先生”并肩而行,才能拓展出现代化的真正视野。人文价值及其标准,才是衡量人类前进方向及历史进步的坐标与依据。

电影艺术是人文艺术,电影的导演、表演、人物形象塑造、社会关注与主题思想,乃至电影的制作、销售、放映、观赏娱乐、评价争议,无非人文活动。这一活动的历史,自是人文活动的历史。因而人文标准或人文维度,当是电影史学的坐标与依据。只有在这一人文坐标内,才能解释或衡量电影历史中人的自我认知与自我表现的程度水准,解释或衡量人的生存环境批判的动力与依据,解释或衡量人的生活方式、娱乐观念、审美文化的特点与价值。也只有在这一坐标系内,才能够真正清理并衡量百年中国历史的思想、技艺、工业、文化的成败得失及其动因成果。如此才能够解释,为什么南洋华侨如此痴迷武侠神怪而上海的制片体制如何会因粗制滥造投机取巧及假冒伪劣而几乎自我窒息;为什么左翼电影人的人道同情心能够获得当时电影人及广大观众的普遍共鸣。没有这样的坐标系,我们的电影史学,很可能是有史而无学,甚而仅有“实用”而无史学!

三

学术要有规范,规范要有评审,评审要有机制执行,机制运行要有体制保障。具体而言,一是要有专业学会或行业公会,用以维持专业(行业)自律与专业自治。同时要有真正的专业同行年会制度,以便专业同行能定期交流、讨论,相互质询、评审,大到廓清环境、端正学风、制定专业标准、执行专业规范并对学术专业做出规划,小到每一个电影史的论文乃至其史料、观点、方法进行研讨评估。二是健全学位论文评审制度,严格执行学术规范及其应有的学术标准,消除愚陋之习及不正之风。三是要建立严格的学术论文发表及学术著作出版的学术同行评审制度,以便将学术出版与非学术出版严格区分开来。即要在学术专业刊物上发表学术论文要请同行专家进行匿名评审后方可正式发表,同样,出版社要出版学术著作也应请对该领域素有研究的同行评审通过方可出版。这需要真正的学术杂志与学术出版社,更需要有严格自律从而能够真正自治的学术空间。

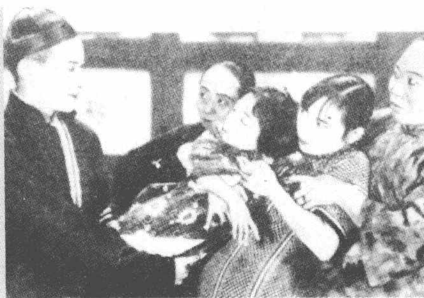
问题是，学术规范不难说清，学术评审制度也不难建立，难的是真正的法治。我们虽有专业杂志、专业出版社，但在执行专业评审制度上却没有专业意识与专业规程，自然也就没有什么专业信誉或专业品牌，其出品自然也就不能当真作为可靠的专业质量依据。杂志社、出版社编辑水准参差不齐，固然难以保证对每一个学术课题都有公正准确的评审判断；换成专业同行匿名评审，能否保证对学术论著专业水准的公正判断呢？不好说。进而，任何一个硕士、博士学位授予点都会有规范条文，且其论文答辩都有一套学术评审制度，但我们高得惊人可成世界纪录的按期毕业率，却让我们的教育制度及学术规范露出了可疑马脚。学位本来只是学术能力与品质的专业合格证明，而不是古代功名，或现代虚荣的标签。学界中人情、面子、学风、社会风气、工作压力等问题，更有官、商不学而有高等专业学位，如此陋习污风的腐蚀性与破坏力不言而喻。进而，有一些专业学会，也成了技术官员退休后的权位阶梯，学会常年无会，或即使有同行聚会，也成惯例敷衍，而不讨论学术问题，甚至不会讨论学术。如此有名无实，实在有不如无。

以上所言或许不过是常识，甚至是老生常谈，说起来容易做起来难。说得悲观一点，中国学术的现代化即学术规范、评审、机制、体制的现代化，恐怕不是在短期内就能实现。回顾1919年新文化运动以来的九十年，中国现代学术历史实在是道路坎坷，命运多舛。第一个三十年饱受战争之苦，有时候甚至找不到书桌的存放之地；第二个三十年又在政治运动中飘摇不定，甚至有“文革”的十年秦火；第三个三十年虽然有改革开放，中国社会出现了前所未有的政治稳定和经济繁荣，但学术规范、机制的现代化标准还没来得及真正建立，一方面是过去历史的流毒遗存随时发作，另一方面则又遭遇商业化大潮喧声盈耳，欲望的膨胀与学者待遇的不公使得学者浮躁难安。在浮嚣环境和浮躁心态的夹击之下，即使是尊重理性、尊重常识这样一条简单的做人原则，也有些可望而不可即。

对此环境现实，我虽不无悲观但并不绝望。鲁迅先生早已有言：绝望之为虚妄，正与希望同。在任何黑暗或狂躁的时代，我们的民族都还有真正热爱学术热爱真理的读书种子发芽生根甚至开花结果。在战乱频生的第一个三十年间，也产生了钱钟书、陈寅恪等一大批学术大师，即使“留命任教加白

眼,著书唯剩颂红妆”,亦始终保持其独立之人格与自由之思想而垂范后世。即使是在“文革”大动乱中,也还有李泽厚、刘再复这样的学术思想大家坚持孤灯苦学,一旦狂潮退去,顿成时代高峰并砥柱中流。近三十年来,学术各界也曾精英辈出,在我们的身边,就不难发现自尊、自信、自律的真道德与真学人,及有功力、有思想、有创见的学术典范文章。问题只是,现代学术不能只限于钱钟书先生所说的二三荒村野老闲来无事之业, 而必须是更多同行及更大规模的现代化生产。因而我们必须严格执行学术通则,建立学术机制并统一学术规范,实行真正的专业自律与自治,从而推动促进中国学术健康扎实地向前发展。虽然任重道远,但环境生态人人有责。至少,我们已有不少受过良好专业训练的学者,当然完全知道专业与业余的区别,也不会彻底丧失学术尊严及学者的自尊和自律。若人人都从自己做起,那就会如鲁迅先生所说:世上本没有路,走的人多了,便也成了路。

电影史学的兴起与发展



丁亚平,研究员,中国艺术研究院影视所

偶然看到发表于《中国电影》第1卷第2期上的一篇文章,谈阳翰笙编剧、应云卫导演的故事片《八百壮士》,认为它一贯是新闻式的记录,一个镜头一个镜头,平淡淡一连串过去了。作者白薇的评论或许没什么错。这部拍摄于1938年的影片,依据真实的抗战事迹记录、改编而成,叙述1937年8月13日日本军队在上海发动的大规模进攻,国民党第88师523团副团长谢晋元为牵制日军,率领480名青年军官,号称八百壮士,固守闸北四行仓库,仅四天即歼敌数百人,悲壮英勇。这个真实的故事原型,是否启发了冯小刚《集结号》的故事编创与想象,不好遽下断语,但是依据这个故事改编的电影曾有好几部,包括二十世纪70年代在台湾拍摄的由林青霞、柯俊雄主演的同名电影,都比较有影响。而应云卫导演,袁牧之、陈波儿主演的这部在中国电影史"大后方电影"中较为著名的作品,当年放映后受到极大欢迎,到法国、瑞士、苏联、美国、缅甸、菲律宾及中国香港等国家和地区上映,都很轰动。这是事实,是有史料支持、证明的。这篇文章肯定它是"进步的"电影,但作者感到遗憾的是编导不把《八百壮士》处理成一个更紧张的故事,情节连接太不够紧凑,几处应有的高潮,都没有把它强调起来,影片产生了"散漫之感",是太忠于事实了。这是一个有趣的例子,电影美学方面,以及电影历史

---

* 本文为国家社会科学基金艺术学项目"十一五"规划国家重点课题《中国电影史学与资料库建设研究》的"绪论"中的部分内容,项目批准号为08AC03。

叙述的客观性,可以通过对影片本身的读解与审视,通过研究的对象和问题的钩沉、比较式论证来解决。但耐人寻味之处在于,对影片可以有不同意见,而材料的分类和所采用的分析模式以及这篇文章本身,却是一份历史学的证明,可以归到电影史研究及知识生产的范围。如何认识电影史学兼具的实证与诠释的学科性质,不仅与特定时期的文化、政治、社会及意识形态密切联系,而且对电影理论批评、研究也构成了重要挑战。

电影史是展开中的历史的一部分。历史是什么?对此要提出一种片面的答案也许是很容易的。面对历史研究,可能会感到枯燥。而面对活生生的历史,人们有时会油然生出非常复杂以至于痛苦的感受。君特·格拉斯曾在《剥洋葱》一书中披露其年轻时不堪回首的经历。那是一层一层剥去记忆外皮,痛苦、艰难、浸满泪水的过程,"我们的回忆、我们的自画像都有可能是骗人的——它们也经常是骗人的,这是一个众所周知的事实。我们美化、戏剧化自己的经历,让它们一桩桩浓缩成轶事。这就是'洋葱'。在剥洋葱时,会一层皮一层皮地、一句一句地越来越明显,让人可以看出来,这下失踪者将会重新活过来"。我们要说,比较其他历史写作或门类艺术研究,电影的历史缤纷复杂,时间却非常的短。有学者就曾感叹:没有几个历史研究领域能像电影史研究一样在发展年代上如此之短。但是,就是这样短的历史,沉入其中,会发现"失踪者"其实是很多的,与这样的"失踪者"、这样的电影历史人物面对面,并加之于公开的链索之上,偶尔心里也会牵起一阵轻微的隐痛。

然而,重要的个人、事件以及作品,并不是历史研究的唯一主线。就像历史研究不是仅仅面对过去,研究过去,不是过去对过去的证明一样,电影研究也应该不停留在事实叙述的水平上,也要充满主体性的现代气息贯注,强调社会、经济、文化、日常生活等多种因素对历史发展的影响,要参照时代理论、语境、思想进行分析和诠释。电影史研究的基础还是实证,最重要的是文献、档案的整理,是实实在在的证据,是谨严、理性而又入乎其中的历史的分寸感,而不是天马行空式的描述、概念或理论阐发,电影史学着意于研究过去所留于现在的痕迹、遗产,更具有实证属性,一定要有一种求真的意识。

历史无疑不能被当成流行的出版物中的一章。历史研究的对象随时代的发展而不断变化。但电影史学是一门基于文献的学问。文即文字记载,献即贤人,人,关于人的记忆、口述历史、传记、传统。"徒法不能自行。"院子里停了一辆汽车,没有司机,它走不了,一直停着,它就可能生锈。电影史学也

在经历一个学科定性的过程。重点有这样两个层面的问题，一个是事实、资料、实证的层面，就是说历史资料、档案、史实为何，在过去电影文化活动中遗留下来的各种现在还能看到的证据、材料、文献是怎样的，是原始的还是二手的间接的资料，其真实性如何；另一个就是对证据、资料的解释，材料、证据、史料提供的史实、事实的逻辑，有着一种怎样的关系，事实的性质能否为史学认识与研究提供一个坚实的基础。两者之间既区别又联系。使时间脉络渐趋清晰，历史尽可能接近于真相，是重要的。

一部电影史，尽管并不是、也不可能是真正百科全书式的历史，但能否有丰富的电影资料、电影遗产数据库、电影的物质性形式作为坚实的基础，是一个前提。无论是从总体的历史到部分的或断代的历史，从纪念碑式的历史到图表式的历史，从经验式的历史到结构的历史，从档案的历史到运动的历史，电影遗产与电影物质性的价值都将得到突显。中国电影诞生于1905年。一百多年来，在故事片、美术片、戏曲片、纪录片和科教片的创作上，成果非常丰富。据不完全统计，不包括港澳台地区单独拍摄的影片，大约有拍摄了的故事片8200余部，各类影片近3万部。其中，从1978—2008年，我国共生产故事片4522部、美术片430部、科教片3087部、纪录片2243部、电视电影1100部，改革开放三十年间，生产了电影1万余部。这是一份颇为雄厚的电影资产。然而，据统计，中国内地在1949年新中国成立以前摄制的故事片有2298部，但现在只保存有331部，将近85%的影片被毁掉和被遗失了（数据统计不包括日本侵华时期日伪电影机构拍摄的影片）。近三十年出品的影片自不用说，新中国成立“十七年”生产的故事片603部，也全都得以保存下来。可愈是早期影片愈少保存，1922年拍摄的故事片仅有《劳工之爱情》存留下来，一批在中国电影史中具有里程碑式的影片，如被视为第一部影片的《定军山》（1905），第一部短故事片、由郑正秋和张石川共同导演的《难夫难妻》（1913），第一部长故事片、由中国影戏研究社拍摄的《阎瑞生》（1920），由胡蝶主演的有声片《歌女红牡丹》（1931）等都不知所终。“即使侥幸保存下来的331部影片当中，也还有68部是残缺不全的，甚至有的仅剩下数十米长的片段。”[1]这是电影史学研究无可挽回的重大损失。

---

[1] 参见赵童生《电影档案的历史与未来》。

二十世纪三十年代以来，电影史与电影之间的实证性关系变迁大概经历了四个阶段。第一个阶段基本是从谷剑尘《中国电影发达史》(1934)、郑君里《现代中国电影史略》(1936)写作时期至1949年,电影史学与电影生产及接受环境的实证性联系具有相当大的重合性与发散性。重要的电影现象、电影家成为历史研究的核心。这种情况在建国以后开始发生变化。《中国电影发展史》的编撰者在开展他们的规模宏大的历史学工程时,很多影片还都能看到,在资料上的优势可谓近水楼台,得天独厚,但其对影片的分析、使用不能脱离特定的语境和承载它们的历史。新时期以来,电影史研究与历史和记忆的关系等种种电影之外的问题被联系在了一起。与过去相比,一切未必都是反其道而行之。根据现在塑造过去，同样被作为表明历史学的关怀的信条。但是,与反思性的精神、文化和社会的价值相联系,电影遗产保护具有了一种紧迫性、普遍性和无可置疑的重要性,文献整理出版成为聚焦点和一代人的主要任务是不可避免的。近十年来,电影史学发展愈趋独立,研究者在摆脱主观臆断的同时,对历史观念和资料的理解逐渐进入“科学”层次。在高速发展的技术时代、数字时代，电影遗产作为相互交流的项目的多样性组合,为电影文化观念拓展与电影史学的重新兴起和研究带来参与性、开放性和新的多种可能性。

电影工业发展的一个重要趋势,是和发达的数字技术结合在一起的。数字技术和互联网新经济时代，对国家电影遗产保护与电影史学研究的影响之巨大远远超出人们的想象，以至于人们在短时间内很难完全把握这种影响的特征和规律。众多学者开始追求电影史学科的知识化与独立化。电影史与电影极度膨胀的物质基础(如投资、生产、发行、宣传、放映)重新建立了坚实的联系。电影生产和电影工业的物质基础使人们对电影史研究与电影遗产保护的关系充满信心和热切的关注。数字化保存策略,电影遗产数字化、产业化,彰显宏远而美妙的愿景。大型电影遗产产业的概念浮出水面后,电影史研究与电影遗产保护、应用不再依托于单一的学科和研究平台而存在,而是直接接入互联网，在整个社会化和全球性范围内形成一个大的体制与数据库。协作式内容编制平台和工具、统计与分析技术、跨平台跨地域的协同工作平台、全数字制作系统、效果模块应用、编辑软件,都将投入到资料库建立与运用之中。

这种资料数据库内部特点是:影片及不计其数、海量的电影文字图片材料等数据构成超级容量,制定最佳做法以满足现在或正在制定的标准的要求,开发、保存与利用系统服务,目的明确,技术元数据、数字化资料来源及权限管理齐全、丰富、明晰,渠道建设与覆盖面全面,资源信息权威、有优势,受众层次多、面向广泛。而其发展策略则为:长期承担对电影资料、数据及数字化文件的责任,利用渠道和数字化体系加强整合力、影响力,引进先行服务的概念与经验,提供必要的智力支持,以开放式模式巩固机构化发展、加速遗产产业市场商业模式的运用与转型,发挥信息资源网络检索的功能,持续改善数字化与研究水平和质量,提高电影史研究与电影史学丰富度。

电影遗产的确定及数据库的建立,与构建一个稳定的、相对规范、全面、权威的、有一定代表性的价值评估体系,尤其是确实有较强操作性的评估方法和模型,直接相关。数据库价值链的经济构成包括:播映版权使用及收入,检索、传播、阅览平台收益,咨询服务,解析文件,收集元数据,衍生品的使用、销售收入,相关授权收益。电影的遗产价值,都必然耗费一定的直接或间接成本,可称之为沉没成本。对其保存、开发实现与可能实现价值的评估、研究,势在必行。学术公益性与收费性的形式并存,并被广泛接受。电影史研究与电影遗产产业进入大众化视野,利用互联网渠道与优势,建立自己独立的学术、社会和文化地位。互联网以最快的速度把电影遗产数据与信息传播到全国、全世界,同时使电影遗产产品和服务的存储和流通的边际成本递减。对于电影遗产的社会价值、学术价值,可采取定性分析方式。电影的保存、传播开发价值,涉及其生命周期,进而与损耗率(包括功能性损耗和经济性损耗)、折现率(指与投资于该无形资产相适应的投资报酬、收益现值)关系密切。

二十世纪八十年代英国颁布的《国家遗产法案》明确指出:“鼓励通过完全市场化的遗产产业来推销历史。”[1]我们怎样使电影历史保存的内容容易理解、管理和应用?通过电影遗产的知识化、产业化,促进电影遗产保护,电影史资料的原境重构及广泛应用,无疑会极大地拓展电影史学的功能、模式、经验。

---

[1] 参见克莱尔·蒙克、艾米·萨切特编《英国历史电影:历史、遗产与古装片》,伦敦、纽约 Routledge 出版社 2002 年版。引自《电影艺术》2008 年第 6 期,第 128 页。

数字技术的快速更新与发展,扩大了人们的文化断裂感。但是,缺乏对人类文化和精神遗产(包括电影遗产)的起码尊重与重视,其结果将不仅仅是无奈的遗憾。和电影理论、电影批评一样,电影史研究同样需要"在最能被听到的地方发表"[①]。电影史学传统在当代的接续与重建,与电影遗产保护、开发、应用存在的关联,具有现实性。接下来,电影遗产产业保护性开发的最终形成,将怎样为电影史研究创造有利条件,以何种姿态为电影史建构提供新的导向和推进是值得期待的。电影史学的兴起与发展之路本来精彩,犹进一境,无论如何是一种诱惑。

① 萨义德语,见其所著《知识分子论》第 85 页。



Number 5

史学范式的转换与中国电影史研究

李道新，教授，北京大学艺术学院

如果说，改革开放以前，以程季华主编的《中国电影发展史》为标志的中国电影史研究，基本顺应了特定时期里的中国革命史或中共党史的编撰思路；那么，二十世纪八十年代以来，中国电影研究者本来应该结合历史学界的整体跃动，在与中国近、现代史特别是中华民国史、中国现当代文学史等进行有效的沟通、对话与交流的过程中，重建中国电影史的理论视野与学术范型，并以此全面超越《中国电影发展史》。但遗憾的是，由于各种原因，迄今为止，中国电影史研究还没有跟当前的史学研究建立起应有的关联性；中国电影研究者大多无视、也无力观照历史研究的状况及史学范式的转换。其中，最为明显的缺陷是：转型后已成史界共识的中国近、现代史研究中的现代化范式及其民族主义和民族国家视野，以及受语言学转向及后现代主义浸染的多样化史学范式，基本没有对中国电影史的研究格局产生任何影响；尤其是在大量的电影史研究论文、日常的电影史表述[①]、一般的电影史教科书甚至专门的电影史学术著作里，中国电影的历史叙述仍旧没有摆脱《中国电影发展史》预先设定的"革命史"框架，也没有就已有的文献进行重新阐释，更没有在档案、报刊与方志等领域充分有效地发掘新的史料。总而言之，史学范式的转换基本上与中国电影史研究无关。中国电影史研究以及中国电影的历史撰述，已经远远落后于历史学术的语境和中国电影的现状，失去

---

① 在这里，"日常的电影史表述"主要指博物馆的电影史展览、官方和业界的电影发展报告与各类媒体的电影史宣传和广告口径。

了电影史研究本应具备的基本的导向性与最低限度的解释能力。

必须认真反思这种缺陷带来的后果，并努力倡导在史学视野里进行中国电影史研究。只有这样,才有可能在中国电影史研究中,洞察愈益丰富的历史可能性,获取一种整体综合的立场,寻求更加开放的历史意义;并在此基础上,凸显中国电影史研究的时空特质,彻底改变中国电影史研究的思维定式和传统视阈,从根本上实现中国电影史研究的知识增长与范式转换,进而重构中国电影。

实际上,早在二十世纪八十年代初期,中国电影史学界便就电影史学中"电影学"和"历史学"之间的关系问题进行过颇有价值的思考和阐发。在《中国电影历史研究的原则和方法》一文中,电影学家李少白指出:"电影历史学作为电影学和历史学的一个交叉学科，无疑具有它自身的特点。它是历史的,又是电影的,兼有电影和历史的双重品格。作为历史学的电影方面,它是历史学的一个分支学科,是历史学中的专业史、专门史,研究构成整个历史现象中的电影现象的变化过程。而作为电影学的历史部分,它又是电影学的一个分支学科。是电影学中的历史学,同样是研究电影历史现象的更替、变迁。我们必须在这样的交叉点上来认识和把握电影历史学的特点。"[①]二十多年后,在《光影中的沉思——关于民国时期电影史研究的回顾与前瞻》一文里,历史学家汪朝光也表示:"研究民国时期的电影发展史,不仅为电影史和民国史研究所应为，而且对当今电影产业的发展与技术艺术的进步亦不无借鉴与启示。未来研究中应将电影史视为一般历史学研究之一部分,进一步拓宽研究视野，扩大研究选题，实事求是地确立对民国时期电影的评价标准,客观评估其发展历程,以推动电影史研究融入历史研究之主流,使其得以更为全面的发展。"[②]可以看出,在如何理解"电影学"和"历史学"的关系问题上,中国的电影学家和历史学家稍有分歧,总体目标却殊途同归。

值得注意的是,作为一位主要研究中国电影史的电影学家,李少白不仅在"电影学"与"历史学"的交叉地带定位"电影历史学",而且始终以"电影学"为出发点,追求电影史研究的"史料的丰富和翔实"、"对文献所下的考订工夫"以及"历史评价的客观性和科学性"与"多向度的历史价值取向",[③]并

[①] 李少白《中国电影历史研究的原则和方法》,载《文艺研究》1990 年第 4 期。

[②] 汪朝光《光影中的沉思——关于民国时期电影史研究的回顾与前瞻》,载《历史研究》2003 年第 1 期。

[③] 李少白《影史榷略:电影历史及理论续集》,文化艺术出版社 2003 年版,"自序"第 4 页。

在 1896—1923 年间的"初期电影"研究以及针对费穆、夏衍等人的研究中有所尝试。在此之后，作为一位主要研究中华民国史的历史学家，汪朝光不仅力图推动"电影史"研究融入"历史研究的主流"，而且明确地将"民国时期的电影发展史"纳入到"电影史"和"民国史"的视阈；在具体的学术实践中，则主要聚焦于民国时期国民政府的电影检查、电影产业等政策性和制度性层面，在中国电影史研究中发掘了相关的档案，开辟了新的领域；还通过艰苦的实证研究，在一定程度上顺应了"现代化"的史学研究范式。①

但尽管如此，具有"电影学"和"历史学"双重品格的、"历史学"视野里的中国电影史研究，仍然没有获得历史学界尤其中国电影学术界应有的、普遍的关注和重视；一种单调扁平、内向自足而又缺乏兼容气质的中国电影史，仍然制约着中国史学的总体面向与电影学术的拓进之路。在实证研究的基础上转向"现代化"以至多样化的史学范式，仍然是中国电影史研究的迫切期待与内在呼唤。

按历史学者的表述，在史学研究中，"以一元多线论为基础"的"现代化范式"，把"现代化"主要看做一个具有特定内涵的全球历史大变革进程，以及一个并不具备终极目标价值、路径选择模式多样化的历史范畴，从而使之成为史学研究的对象；它跟二十世纪五六十年代的美国现代化论相比有着原则上的差异，也不同于建立在"五种生产方式序列"基础上的"革命范式"。东、西方两种对立的单线演进历史模式在史学方法论上都有绝对主义和排他性色彩，而一元多线历史发展观则是开放的、包容的、多面向的。"现代化"范式的出现，打破了长期以来由单一的"革命史"范式支配的史学研究局面；而史学范式的多样化，正是中国史学的繁荣之道。②

具体而言，以上述"现代化"以至多样化的史学范式观照中国电影史研

---

① 汪朝光的民国时期电影史研究，主要成果有：(1)《30 年代初的国民党电影检查制度》，载《电影艺术》1997 年第 3 期；(2)《民国年间美国电影在华市场研究》，载《电影艺术》1998 年第 1 期；(3)《早期上海电影业与上海的现代化进程》，载《档案与史学》2003 年第 3 期；(4)《检查、控制与导向——上海市电影检查委员会研究》，载《近代史研究》2004 年第 6 期；(5)《影艺的政治：一九三□年代中期中央电影检查委员会研究》，载《历史研究》2006 年第 2 期。

② 董正华《从历史发展多线性到史学范式多样化——围绕"以一元多线论为基础的现代化范式"的讨论》，载《史学月刊》2004 年第 5 期。

究,可以从三个递进的层面展开探讨:

第一,尽管在当前语境中,“革命史”范式并未彻底失去其曾经拥有的合法性,甚至有可能成功地包容在所谓的“现代化”范式之中;但受到“革命史”范式的深重影响,迄今为止的中国电影史研究,大多仍然依循二十世纪中国政治史的发展脉络,以政党的立场左右历史的阐释。一部中国电影史,总是被有意无意地表述成一部中国共产党争取电影阵地、主导电影事业、推动电影发展的历史。这样,二十世纪三十年代的左翼电影运动、抗战时期大后方的抗战电影与根据地的人民电影,以及四十年代后半期的进步电影等等在“泥泞”中“战斗”、在“荆棘”中“潜行”的可歌可泣的各种“影事”,便成为中国早期电影历史叙述的基本线索[①];1949年以来的中国电影史述,更是建基于中国共产党领导的电影事业,在1979年前的政治斗争与1979年后的改革开放的历史境遇中饱经坎坷、探索奋进,并伴随着党的事业的发展愈益成熟的辉煌历程。

“革命史”范式的中国电影史研究,在特定的历史阶段以至当下的时代氛围里,都曾经发挥过并正在发挥着重要的政党宣传效用与意识形态询唤功能;但在1979年以来的改革开放后的历史语境中,“革命史”范式的独断性、遮蔽性与偏颇性也已经并正在显露无遗。它是以高度简化中国电影在时间和空间方面的丰富性、复杂性、多样性以及强硬阻断中国电影在阐释和表述方面的开放性和多种可能性为代价所换取的一种一体化的历史叙述策略。在此过程中,1896—1921年间民族电影的发生学、二十世纪二十年代中国电影的商业浪潮、抗战时期“孤岛”电影的迷离景观以及沦陷地区东北、华北、上海电影的特殊状貌,还有晚清政权、北洋军阀与国民政府的电影政策、电影生产及其在全国各地的电影传播,等等,都被有意无意地忽略或被划定为研究的禁区;1949年以来的中国电影史版图,更被局限在中国内地电影的发展脉络之中,无法有效地涵纳或延展至同样具有丰富内涵与重大成就的香港电影和台湾电影。[②]在中国电影史研究的主流话语中,“革命史”范式的弊端亟待突破和超越。

[①] 除了程季华主编的《中国电影发展史》之外,夏衍、阳翰笙、田汉、司徒慧敏、于伶、柯灵等人的“权威”论述,都有助于强化这种“革命史”范式。

[②] 近年来,已有部分电影史学者在这些方面进行了一些较有意义的研究。限于篇幅,不再一一例举。

毋庸置疑,当前的史学研究,已经从传统的政治史转向政治史、经济史、社会史和文化史并重的多样化格局;而从二十世纪八十年代开始,中华民国史研究也在逐渐拆除"革命史"及"阶级斗争"和"政党立场"的藩篱,走向更加深广的"现代化"范式及其民族主义和民族国家论述;与此同时,语言学转向和后现代理论下的解构思潮也在对史学范式产生一定的影响。其中,"现代化"范式及其民族主义和民族国家论述,启发人们重新认识国家、民族、阶级、政党的功能以及它们之间的相互关系,已经并正在各个学科领域建构起一套新的话语体系和阐释框架。当然,以"现代化"范式及其民族主义和民族国家论述取代中国电影史研究中的"革命史"范式,不仅是在史学研究与中国电影史研究之间建立关联性的重要途径,而且是在整体综合的立场上重构中国电影的必由之路。

第二,以"现代化"范式及其民族主义和民族国家论述取代中国电影史研究中的"革命史"范式,需要整合欧美与中国学术界有关现代性、现代化与民族主义、民族国家想象的思想资源,结合史学、社会学、民族学、国际关系学、文化批评以及文学、音乐、美术研究等各个学科的广阔视野,洞察中国电影的愈益丰富的历史可能性,为民族电影寻求更加开放的历史意义。

从二十世纪九十年代中后期开始,海外学者的相关著作如安东尼·吉登斯的《民族—国家与暴力》和《现代性的后果》、埃里克·霍布斯鲍姆的《民族与民族主义》、列文森的《儒教中国及其现代命运》、埃里·凯杜里的《民族主义》、杜赞奇的《从民族国家拯救历史——民族主义话语与中国现代史研究》、哈贝马斯的《公民身份和民族认同》等,相继被翻译成中文在中国内地出版[①];国内各个学科领域的相关著作及学术论文也大量面世和广泛发表。据不完全统计,仅仅在国内的文学研究界,便有王一川的《中国人想象之中国——二十世纪文学中的中国形象》、刘禾的《文本、批评与民族国家文学》、倪伟的《"民族"想象与国家统制——1929—1949年南京政府的文艺政策及文学运动》与杨厚均的《革命历史图景与民族国家想象》等相关著作,较为深

[①] 出版机构与出版时间分别如下:生活·读书·新知三联书店1998年版;译林出版社2000年版;上海人民出版社2000年版;中国社会科学出版社2000年版;社科文献出版社2003年版;上海人民出版社2005年版。

入地分析和论述了二十世纪中国文学与“民族国家”的关系[①];而在旷新年的《民族国家想象与中国现代文学》和《个人、家族、民族国家关系的重建与现代文学的发生》、杨春时的《现代民族国家与中国新古典主义》和《现代性视野中的中国文学思潮》、邓伟的《地域文化建构与民族国家认同——中国现代文学地域文化研究的另一思路》与张志忠的《现代民族共同体的想象与认同》等较有影响的学术论文中[②],中国现代文学均被当作现代民族国家建制的一部分,是现代民族国家的文学;其中,旷新年认为,现代民族国家是一个“想象的共同体”;而建立一个现代的民族国家以抵抗西方帝国主义的殖民侵略,是现代中国最根本的问题;有关现代民族国家的叙事于是居于中国现代文学的中心地位。中国现代文学所隐含的一个最基本的想象,就是对于民族国家的想象,以及对于中华民族未来历史——建立一个富强的现代化的、“新中国” 的梦想。另外,也正是因为中国现代的民族主义是由于西方列强的侵略而发生的,也因此中国现代的民族主义是针对西方殖民主义而建构“中华民族”。

循此思路,在中国电影史研究中,如果强调中国近、现代民族国家的建立和发展及其融入世界的现代化进程,便可以较为成功地弥合晚清政权、北洋军阀、国民政府之间及其与中国共产党和社会主义中国之间复杂的对抗性和传承性关系,并在文化认同的意义上将中国内地、香港与台湾电影编织成一个互动互补的整体。

如此看来,“革命史” 范式的中国电影史研究所面临的困难和问题,在“现代化”范式及其民族主义和民族国家论述里将会获得较好的克服和有效的解决。这样,1896—1921 年间民族电影的发生学,便可以从民国建立前后民族国家建制的角度来考察;二十世纪二十年代中国电影的商业浪潮,则可以理解为民族企业与海外资本的激烈遭遇以及传统伦理道德与西方生活方式的彼此对话;“左翼电影”批评与“软性电影”论者的针锋相对,亦可理解为三十年代的中国知识分子在电影的属性和功能问题上通过电影理论和批评

---

① 出版机构与出版时间分别如下:广西师范大学出版社 1997 年版;东方出版社 1998 年版;上海教育出版社 2003 年版;湖北教育出版社 2005 年版。

② 发表刊物与发表时间分别如下:《文学评论》2003 年第 1 期;《中国现代文学研究丛刊》2006 年第 1 期;《文艺理论研究》2004 年第 3 期;《天津社会科学》2006 年第 2 期;《文艺理论研究》2006 年第 4 期;《文学评论》2007 年第 5 期。

对民族国家的不同侧面的想象；晚清政权、北洋军阀与国民政府的电影政策、电影生产及其在全国范围内的电影传播，同样可以理解为代表着国家担当了以民族电影的方式建设和想象民族国家的重任；而在 1949 年以后，中国内地、香港与台湾电影，则以相互分享的语言现实、家国观念、民间宗教以及历史资源和文化传统，在银幕上建构了一个相互补足的民族国家的想象的共同体。甚至可以说，由两岸三地电影构建的这一个民族国家的想象的共同体，是除了电影之外所有其他文化艺术形式都无法抵达的、值得深入分析与不断阐发的对象。

第三，"现代化" 范式及其民族主义和民族国家论述里的中国电影史研究，因此具有了愈益丰富的历史可能性与更加开放的历史意义。但遗憾的是，迄今为止，仅有极少数的电影研究者体会到了这种史学范式的转换及其学术价值，并在相应的研究实践中予以初步的尝试。其中，张蜀津的博士学位论文《历史想象与文化记忆——1949 年以来中国大陆电影中的民国叙述》(2008)与孙绍谊为第六届亚洲传媒论坛提交的学术论文《空间的审判：影像城市与国族建构》(2008)较有代表性。前者试图将民国叙事电影中呈现的民国形象作为一个整体进行研究，从"十七年"电影的民国叙述中探寻"究竟是什么在主宰我们记忆过去、想象中国的形式与内容"，并从民国影像的生成过程中"揭示历史话语背后的权力和文化机制"。[①]由于各种原因，论文倾向于文本分析和以论带史的研究思路，并缺乏相应的实证研究作为总体的支撑，无法以一种更为精细的观察视角，通过对历史事实的细致重建，再现中国电影的复杂性和多面相。这都在很大程度上消解了范式转换的重要性，无法从整体上推动史学范式转换后的中国电影史研究。[②]诚然，对于刚刚起步的中国电影史研究中的范式转换，上述批评未免显得有点苛责。

但无论如何，在史学范式的转换与中国电影史研究之间，仍有许多需要克服的困难和亟待解决的问题。一蹴而就是不可能的，急功近利更不是达到

[①] 张蜀津《"国家史"的编纂与民族国家集体记忆的建构——论"十七年"电影中的民国叙述》，载《北京电影学院学报》2008 年第 5 期。

[②] 在《21 世纪中国近现代史研究的若干趋势》(《史学月刊》2004 年第 6 期)一文中，马敏阐发了新世纪以来中国近现代史研究中的"三种日趋明显的历史观"，对笔者检讨中国电影史研究中的范式转换问题颇有启发。

目的的捷径。只有秉持着论从史出的实证性的史学作风与整体综合的内部取向的学术立场,注重丰富的历史史实与复原生动的历史细节,从中国自身历史进程的视野去观照中国电影史的深层次结构，中国电影史研究才会真正感受到史学范式的转换带来的历史叙述的革命，并在此基础上重构中国电影。

Number 6

后编年体史述：多元体裁与深度阐释

石川，教授，上海大学影视艺术技术学院



2005 年前后，围绕中国电影诞生百年纪念，中国电影史研究形成了继八十年代以后的又一次繁荣局面。一大批中国电影史述类书籍相继出版问世，部分史著填补中国电影史学研究的空白。[①]尽管这一阶段成果颇丰，但就总体而言，这些著述大多仍处于对电影历史脉络进行客观梳理和陈述阶段，在史学方法、理论视角、写作体例、学术质量等方面尚有较大拓展空间，还有待出现能将中国电影史研究水平整体向前推进一步的精品力作。就上述史述成果而言，比较突出的问题集中在两个方面，一是史述体裁显得陈旧和单一，二是特定历史专题研究如何能在历史细节考证与学术深度上进一步提高。

史述体裁的多样性是历史丰富性的必然要求，它不仅能反映历史过程的复杂侧面，也能满足当代社会对历史阅读的多维需求。传统意义上，中国电影史写作大体上以编年体为主流样式。这种史述一方面比较便于史述者从时间维度对史实进行宏观概括，特别是在人物史料钩沉与影像、文献档案

---

① 比较有代表性的史述成果有：李道新著《中国电影批评史》，北京大学出版社 2002 年第一版，2007 年第二版；郦苏元著《中国现代电影理论史》，文化艺术出版社 2005 年版；胡克著《中国电影理论史评》，中国电影出版社 2005 年版；张英进著《电影的世纪末怀旧——好莱坞·老上海·新台北》，湖南美术出版社 2006 年版；沈芸著《中国电影产业史》，中国电影出版社 2005 年版，以及史料集成，如全国图书馆文献缩微复制中心编《中国早期电影画刊》，全国图书馆文献缩微复制中心 2004 年版；陈播主编《中国电影编年纪事》，中央文献出版社 2005 年版；中国电影图史编辑委员会编《中国电影图史(1905—2005)》，中国传媒大学出版社 2007 年版等。

分类描述上,比较能够体现清晰的历史发展脉络。但编年史的学术缺陷也是显而易见的。比如它线条较粗,往往沿用某种模式化的时间断代与分类描述,很容易将一些差异明显的历史细节纳入某种具有“同质性”特征的分类描述当中,从而导致某些个别性较鲜明、个人风格较为独特、并对已有断代的时间节点有所跨越,很难归类的电影作品、作者和特定电影历史现象被忽略,或者,被某种同质性分类描述所遮掩。譬如谢晋导演拍摄于 1976 年下半年的影片《青春》就是这样。这部影片的剧本创作于“文革”当中,而上映则在“文革”结束后的 1977 年。由于处在“两个时代的夹缝”当中,这部影片“一方面可以看作是‘文革’话语的延续,另一方面又能发现一种新的时代精神和美学风尚的暗自滋长;它是两个时代、两种观念、两种政治与美学力量此消彼长、相互叠加与博弈的产物,是一座连接历史裂缝的浮桥”[①]。如果按照传统的历史断代,这部影片就很难归类,因而不可避免地被大多数断代史体例的电影史文本所忽视。

传统中国电影史写作过分依赖于权威史述的断代标准,既缺乏学术个性,也在很大程度上忽略了电影作为一种特殊历史存在,在其自身发展演变过程中必然涉及到的文化、美学、风格、表现手法,以及工业体制、媒体特性等一系列复杂历史因素的内在规定性和延续性问题。如果采用单一的断代模式,就会对某些特殊电影现象的历史阐释带来困难。

例如,按照一般惯例,1932—1937 年通常被当作中国电影史的一个特殊发展阶段,划断其首尾的标志性历史事件分别是 1932 年“党的电影领导小组”正式成立与“七七”卢沟桥事变。[②]这种历史分期背后隐含着特定传统电影史观,其代表性观点认为,发端于这一时期的左翼电影“开辟了一个时代,拨正了中国电影前期混乱的运行方向,使之与‘五四’新文化运动合流,走到严肃的艺术大道上来”[③]。此种观点是否公允暂且不论,这里单看它的历史分

[①] 石川《〈青春〉:两个时代的美学边界》,载《杭州师范大学学报》(社哲版)2009 年第一期。

[②] 在程季华主编的《中国电影发展史》当中,这一时期肇始的标志性历史事件被认为是 1931 年 9 月左翼剧联通过《最近行动纲领》,其中有三条专门论及电影。这与当下一些电影史的分期标准略有不同,但大体上都是以中共地下组织对电影创作进行干预与领导为标志的。参见程季华、李少白、邢祖文《中国电影发展史》(上),中国电影出版社 1963 年版,第 176 页。

[③] 柯灵《从郑正秋到蔡楚生——中国电影的分水岭》,载《电影艺术》1984 年第 5 期。

期问题。如果仅就“左翼电影”一支而言，这样的断代方式似乎并不存在太大争议，仍旧被许多学者和新近研究成果所肯定与沿用。[1]但如果从早期中国电影与“五四”新文化运动的关系，乃至与现代性启蒙话语的关系来看，这种断代与其背后的历史结论就不免有些差强人意了。至少它使得许多交织着复杂社会语意而文本自身又布满内在价值冲突的创作现象无法获得深入、充分的阐释。

尽管二十年代中后期的电影创作在恶性商业竞争中一度陷入混乱和堕落，被当时的评家斥为“肤浅幼稚”，“缺乏训练”并有明显的“投机心理”[2]，但不应忽视的一个事实是，在这一时期的许多影片中，已经包含了大量以探讨自由恋爱与个性解放为旨归的现代性叙事元素。这些影片或许并未在美学上获得舆论的认可，但却很难说它们与“五四”新文化运动或现代性启蒙话语毫无关系。再者，罗明佑“国片复兴运动”所催生的《故都春梦》和《野草闲花》等一类影片，无论在对“五四”新文化观念的践行上，还是在电影美学经验所达到的高度，都与其后的“左翼电影”运动存在着千丝万缕的文化关联。[3]对于这类电影现象，如果仍以 1932 年为时间节点，并在此基础上讨论电影与“五四”话语或现代性的关系，其历史逻辑和结论就很难让人信服。

同理，假如我们以电影生产的制度性建设为参照，来讨论历史分期问题，显然就应该另有不同的时间节点。在有的研究者看来，最早拥有现代企业结构与管理、运行模式的电影生产单位分别是 1922 年组建的“明星”公司和 1930 年成立的“联华”公司。这两家电影企业不约而同地都采用了资本所有权（董事会）与经营权（总经理）分离的现代股份制运营模式，并且包含集制片、发行、影院、印刷、杂志、学校等多种经营为一体的现代企业经营结构。

---

[1] 参见马宁《激进性在文本和批判面向的差异：重构 1930 年代中国左翼电影》，载《广角》（*Wide Angle*）第 11 卷第 2 期（1989）；又见彭丽君（Laikwan Pang）《在电影中建设一个新中国：中国左翼电影运动（1932—1937）》，美国罗曼与里特菲尔出版社 2002 年版；沈晓虹（Vivian Shen）《1932—1937 年中国左翼电影运动的起源》，英国劳特里兹出版社 2005 年版；载张英进《简述中国电影研究在欧美的发展》，载《电影艺术》2005 年第 2 期；又见张英进《西方学界的中国电影研究方法选评》，载《北京电影学院学报》2004 年第 5 期。

[2] 熊佛西《国产影片之将来》，载《影戏杂志》第 1 卷第 9 号，1930 年 8 月。

[3] 郭海燕《罗明佑与“国片复兴”运动再认识》，载《当代电影》2009 年第 2 期。

这与同时期其他电影企业普遍采用的家族、合伙经营模式相比,也具有划时代的意义。[①]因此,如果我们讨论的主题是早期中国电影经营模式,就理应以1922年“明星”成立作为历史断代的标志性时间节点。

由此不难看出,不同历史断代背后隐含着不同的历史观念、观察视角和研究方法,当代历史写作的多元性必然要求历史分期标准的多样化。如果在此问题上过多沿袭传统,而缺乏必要的创新思维,势必对电影史研究学术质量的提高会形成一定的钳制。这里仅以断代问题为例来说明编年史体例的局限性。实际上其根本还应回到本文开头所论及的史述体裁的多样性问题。就目前的情况看,电影史学界对于早期中国电影史料(文献与影像)的发掘与考证一时很难再有大的突破,如果继续因袭已有编年体的史述方式,中国早期电影的研究的学术质量也将很难再有进一步的提高。只有不断超越模式化的编年史研究方法,引入多样性的史述体裁,才会有助于对某些复杂电影现象的梳理和澄清,才能为其从混沌的史学描述中清理出清晰的发展线索和历史脉络。

这就必然涉及到本文将要展开的第二个问题的讨论,即特定历史专题研究的学术深度问题。在这个方面,海外学者新近的一些学术成果应该引起我们的重视。九十年代以来,海外学者在电影史研究方面逐渐形成了一种开放的视野,他们不再把电影史局限在其自身狭小而局促的学术空间,而以“白话现代主义”为关键词,将早期电影放置在一系列更为广泛的现代工商业、现代媒体、大众娱乐、世俗生活消费的文化背景当中,探寻电影在现代社会转型与现代文化建构历史进程中所扮演的角色,及其与社会思潮、文化心理的互动关系。[②]如果以此反观中国早期电影研究,则会产生诸如“中国早期

---

① 龙锦《早期中国电影企业类型及经营模式》,载《电影艺术》2004年第4期。

② 代表性学术论文有:米莲姆·汉森《感觉机制的大众生产:作为白话现代主义的经典电影》,载《现代主义/现代性》第6卷第2期(1999);米莲姆·布拉图·汉森《堕落女性,冉升明星,新的视野:试论作为白话现代主义的上海无声电影》,包卫红译,载《当代电影》2004年第1期。原文发表于《电影季刊》第54卷第1期(2000)。该文于2002年获得美国电影与媒介研究协会的论文大奖;张真《银幕艳史——女明星作为中国早期电影文化的现代性体现》,载《上海大学学报》2006年第1期;李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》,毛尖译,北京大学出版社2001年版。

电影与西方电影,特别是好莱坞电影的关系”,“中国电影与中国民间叙事传统的关系”,“以及中国电影与二十世纪中国文化思想史的关系”等一系列悬而未决的问题。

比如,作为一种通俗现代性(或白话现代性)载体的中国早期电影,在“五四”新文化传播,以及中国民间现代性经验的建构、积累与表达过程中,究竟起到了什么样的作用,扮演过什么样的角色?美国学者米莲姆·汉森曾经指出:早期上海无声电影为人们展现出一类视觉表象,它们“属于想象或虚构的空间,但它将现代主义外表纳入视觉意识,并将这种外在形象加以复制,大批量制造从而提供更广泛的消费和更普通、日常的功用”[①]。按照这一逻辑,很显然,早期电影不是从知识理性的角度,而是从日常生活和感官消费的角度,为人们展现了一种想象与虚构的现代生活。对此,李欧梵也有相似的论述,他认为“书面、口语和电影这些文化类型之间是互相关联的,是他们共同塑造了流行口味”[②]。胡适晚年在回顾“五四”新文化运动的时候,曾经肯定了发生于全国范围内的学生爱国运动对于白话文传播所起到的关键性作用。他指出:早期白话文的推广主要是在知识阶层,对于全社会的影响有限。而学生运动的兴起,“能使白话的传播遍于全国”。因为爱国学生团体可以不断用白话宣讲爱国思想,用白话印刷小报和杂志,以至于“那些政客军人办报也不能不寻几个学生来包办”[③]。可见学生运动以及学生白话刊物在一定程度上成为白话与现代性经验在民间传播的重要载体,在思想精英与普罗大众之间扮演着某种中介者的角色。其实,早期电影在中国现代文化建构与传播的历史中也起到过类似的作用,扮演过同样的角色。它把肇始于西方,经过本土精英知识分子译介进来的现代启蒙性话语,包装成一种利于人们世俗消费的感性形式,再通过特定的商业观影机制传达到大众当中,使得普通大众在对电影的视觉消费中,接受新文化运动成果和现代意识的启蒙。如果我们沿着这样一种思路,借助大量史实考证和文本解读,便能在电影历史钩沉与

[①] 米莲姆·汉森《感觉机制的大众生产:作为白话现代主义的经典电影》。

[②] 李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930—1945》,毛尖译,第 122 页。

[③] 胡适《五十年来中国之文学》,见《胡适学术文集·新文学运动》,中华书局 1993 年版。

中国近代文化思想传播史之间建立起某种对话关系,使得电影史研究接受当代学术思维的洗礼,从而为其赋予一种更为开阔的文化视野。

这一点对于当代电影史学研究显得十分重要，历史必须加强与当代学术思想前沿的对话和互动，必须借助当代学术成果不断反思与重审历史记忆。这样才能使得历史叙述成为一种可供当代参照与借鉴的文化经验。正如美国历史学家保罗·柯文(Paul A. Cohen)所言,历史学家重塑的历史实际上根本不同于人们经历的历史。不论历史学家能够选择和实际选择的史料多么接近人们的实际经历，但他们最终写出来的史书在某些方面肯定会有别于真实的历史。历史学家不可能复原特定历史事件的全貌,他们只能根据当时的各种叙述——也可以说是各种“经历和经验”——来重建这一事件,而重建的结果“只是提供了一个理解历史的视角，而不是一个完全的历史真实”[1]。

---

[1] 保罗·柯文《历史三调:作为事件、经历和神话的义和团运动》,江苏人民出版社2000年版。

Number 7

“开放的电影史观念”主导的路径标识



虞吉，教授，西南大学

自二十世纪九十年代以来，已历十余年的“重写中国电影史”的学术倡导，在中国电影百年华诞之后，走到了另一个阶段。无论从历史观、电影历史观的宏观介面，还是从史述体例、研究方法、具体历史人物和事件阐释的中观与微观层次，再度思考和审视中国电影史研究的领域、路向显然都十分必要。

应该承认，就当下而言“开放的电影史观念”[1]仍然是有着普泛适应性的观念性倡导。只不过“开放”内涵的重心已不仅仅只是电影史之内“四范畴”或多范畴细分和“对电影历史现象的综合考察”[2]的问题。“开放”在当下更多地表现为与中国电影历史现象有着稠密触点和深刻联系的跨学科通联，同步更新特定历史观念和电影历史观念，并在此基础之上重新规划与逐步重构中国电影的历史叙述。

如果说进入新世纪以来，广泛注目于对既有史述和研究成果的清理相对集中地归结为提出和围绕“中国电影史学问题”的各种专题性研究，已然显现出走向深入的过程，并取得了丰富的研究成果的话，沿着这一进程如何保证提出的问题不是假问题、伪问题、不关痛痒的问题，并诉诸行之有效的深入阐释，则是下一个理所当然的步骤。而在此过程之中，了解和跟进已经变化了的近代、现代和当代历史研究的步伐显得尤其重要。因为电影史是中

---

[1] 参见陆弘石《中国电影：描述与阐释》导言，中国电影出版社 2003 年版；罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里《电影史：理论与实践》，李迅译，中国电影出版社 1997 年版。

[2] 同上。

国近、现代、当代历史中的门类史,总体而言整体历史观和电影历史观的构成关系只能是一种“树与枝叶”的关系。

就近几年的情况看,学术界对早期中国电影研究的热度甚高。无论是2005年跨越北京(北京大学)、上海(上海大学)两地举办的“全球化语境中的中国电影与亚洲电影”大型国际学术研讨会,还是2006年在上海举办的“历史与前瞻:连接中国与好莱坞的影像之路”学术研讨会,早期中国电影都成为研讨的热点话题。[①]但是公正地说,众多的关注并未带来早期中国电影研究和史述的根本性改变,究其原因十分简单,因为在史观、电影史观的核心层面,早期中国电影研究并未获得“从树到枝”的(政策性)学理性支撑。更为通俗地说早期中国电影所在的民国史的主体历史观念(包括思路、史述主线、史述判断等等)对早期中国电影史而言有着根本性的决定作用,而早期中国电影史的研究尚未与进展快速的民国史研究形成紧密同步的关联态势,因而研究更多是以一种微观审视、局部修缮的方式,在原有史述框架和主导话语间游弋。

张宪文先生在《再论民国史研究中的几个重大问题》一文中将民国史的主线拟定为:“自鸦片战争以后的一百多年间,中国人民前仆后继、不怕牺牲、为之奋斗的目标,就是建设一个独立、自由、民主、统一、富强的现代中国,把中国由一个有优秀文化遗产但又在封建专制统治下不断受到西方列强欺凌的传统社会引向现代文明社会的发展道路。”从这一主线出发,便可以“明确众多历史事件,历史人物等在历史运动过程中的地位和作用,改变过去简单地以阶级斗争的理论和方法分析复杂的民国历史;改变以国共两党的政治对立去划分社会各阶级和解释社会各种政治、思想和文化的变动”[②]。如果以张宪文先生所拟定的“民国史观”来衡量,早期中国电影史观,史述架构和史述判断显然都会发生较大的改变。这种改变实质上当然不是什么“做翻案的文章”,而是重新聚集于国家、民族艰辛的现代化进程,从传统文化与最具现代品性的电影的历史际遇,实施民族电影文化建设的实质性层面,紧密联系(同时段)历史研究、文学研究和相邻艺术门类历史研究,从整体演进的历史视角来看待早期中国电影

[①] 见孙绍谊《在影像的跨国流动与消费中理解中国电影与亚洲电影》,载《世界电影》2005年第6期。

[②] 张宪文《再论民国史研究中的几个重大问题》,载《新华文摘》2008年第24期。

的发展历程。

实际上在早期中国电影研究领域，转变的态势已有所显现。梅雯出版于2007年8月的专著《破碎的影像与失忆的历史——从旧派鸳蝴电影的衰落看中国知识范型的转变》(下简称《破碎的影像与失忆的历史》)就是一部(初步)体现了新的历史观和电影历史观,跨越了既有电影史界域和惯常体例的著作。《破碎的影像与失忆的历史》对早期中国电影与“鸳蝴派”文人和文化关系的深入清理所展现的历史景观与历史剖面，不仅在史料的层面给予这一早期中国电影的重要“关系介面”以极大的丰富,而且还大量利用文学史“鸳蝴派”文学研究的相关成果,拓展了早期中国电影史研究的视野,继而将探寻的触须深入到了审美判断与精神气质的内里。而以“知识范型”的转变为向度,以知识考古的史学研究方法对上世纪三十年代“左倾前进电影”现象发生、发展的全新动力学阐释,又释放出全然不同于既有史述和史证的,富于新鲜感和启迪效应的学术气息。

其实近年来，对早期中国电影史已不时有研究者指出:“我国的电影史研究可以说长期陷于一个预设的‘左翼运动’的框架之中。”[①]《破碎的影像与失忆的历史》显然已摆脱了这一框架的约束,大量翔实的新史料和多种研究方法铺展出二十世纪三十年代中国电影全然不同于既有史述的历史样态，揭示出多种社会政治力量交织纠缠的,复杂的历史动力学缘由。而类如“早期电影具有自身的知识背景,早期电影是以一种错综复杂的方式而和‘旧世界’的灵魂发生关联的。而从对这种关联的关注开始,早期电影以及整个‘旧世界’都值得被重新认识”[②]。“鸳蝴气息和文明戏风格既是一种历史事实,更带有倾向十分鲜明的价值判断问题”[③],以及“旧派鸳蝴气息电影的衰落,新派左倾前进电影的兴起,事实上是和南京政府发挥的作用联系在一起的”[④]等史论判断,都体现出以期在中国历史文化现代性转型的大潮流中建构早期中国电影的

---

① 许文霞《许如辉与中国早期电影音乐》,载《“全球化语境中的中国电影与亚洲电影”论文集》(上海大学单元·下册)。

② 梅雯《破碎的影像与失忆的历史——从旧派鸳蝴电影的衰落看中国知识范型的转变》,中国电影出版社2007年版,第6页。

③ 同上,第175页。

④ 同上,第368页。

历史叙述,实施深入的动力学诠释的学术企图。

与梅雯《破碎的影像与失忆的历史》相呼应,汪朝光先生刊发于(美国电影研究文丛·第二卷)《聚焦好莱坞:文化与市场对接》[1]一书的论文《"不怕死"事件之经纬和美国辱华片被查禁之先例》是一篇依托民国史研究的系列成果观照特殊电影历史事件的专题论文。大量民国史新史料的运用,从事件的具体经过到社会政治反响和历史评价,层次清晰地勾画出"不怕死"事件这一标志着上世纪三十年代初期,民族主义思潮主导的电影政策和国民情绪。论文在整体上十分鲜明地体现出不同于既有史述的历史观和电影历史观。与之相似,秦喜清的博士论文《欧美电影与中国早期电影 1920—1930》、虞吉的博士论文《民国教育电影运动教育思想研究》、顾倩的博士论文《政府与知识阶层基于民族主义思想之共谋:1927—1937 年间南京国民政府电影管理体制研究》[2]等一批从不同的角度研究早期中国电影的专题史论著述,均程度不一地体现出相似的研究取向和态势。

应该说史观、电影史观是"开放的电影史观念"的核心内构。围绕这一内构,作为中国电影史基本知识面的"总体史"相关问题的研究与横向开放度更大的"泛电影史"研究,是两条紧密关联又各有侧重的路径。由于史观与电影史观的变化,总体史的重构已势在必行,而进一步清理已有研究成果,反思、审视既有史述和史论判断的合理性,应该是中国电影史研究持续深入的任务。钟大丰先生发表于《电影艺术》2008 年第 4 期上的文章《是否有重谈"影戏"的必要性》,对这一任务做出了积极有效的回答。作为二十世纪八十年代中国电影史研究广有影响的理论成果,"影戏观"、"影戏理论"、"影戏美学"等史论概念已广泛进入到多种版本的史述之中。对此,钟大丰先生却指出:"从理论思想的渊源上,'影戏理论'说的提出,是八十年代初电影创新运动以非戏剧化为武器否定'文革'电影经验理论的产物。因此在历史描述的措辞和理论的价值取向上都带有明显的否定性倾向。"对于"影戏"而言"我倾向于把'中国式的戏剧性关注'作为'影戏'的正面精神内涵的核心来看

[1] 卢燕、李亦中主编,北京大学出版社 2006 年 6 月版。

[2] 见 CNKI 中国博士学位论文全文数据库(CDFD)CN 11-9133/G 1SSH 1674-022X。

待"。"我认为贯穿中国电影历史的'影戏观念'的积极的内涵核心正是这种用电影手段追求具有民族文化风貌的,以'情'为中心的、'剧''诗'统一的、'中国传统戏曲'的'剧诗'精神的电影化表达。"[①]

钟大丰先生的文章所体现出的再反思与再审视的研究态度,显然应该成为中国电影史研究的学术倡导。像"中国民族电影观念及其生成"这样的基础性理论问题,是直接联系着有关民族电影传统的生成流变,美学性象描述与阐释(体系)的核心理念,不历经反复的研究、论争很难达成具有普遍认同度的知识固化。在史观、电影史观渐趋变动的当下语境中,重新清理和审视既有的史论判断应该是中国电影史研究常态化的向度。

与"总体史"向度中国电影史研究主要面对"电影生产——消费"历史事实的向心性关注不同,泛电影史研究是以"折射"的方式达成的学术拓展。按吴冠平先生在《心态史观与〈大众电影〉(1979—1989)研究》一文中的说法:"在以往中国电影史的研究中,如何还原有人的历史场景的质感与细节是被忽略的。"[②]以"心态史"、"问题史"、"方志史"、"区域史"、"地方史"、"社区史"等命名的所谓新"电影史",不仅是电影史学观念学理性嬗变所体现的新向度,而且也是整个中国电影史学科向前推进的新的增长点。北京大学李道新教授领衔开展的"影像与影响——'《申报》与中国电影'"系列研究,西南大学电影学研究团队围绕"大后方电影",对抗战时期陪都主要报刊影剧副刊和报载电影广告的系列研究,都是这一研究路径较为集中的理论实践。

当然中国电影史研究在"开放的电影史观念"主导下的两条路径,在本质上有着高度的一致性,正像艾伦和戈梅里所说:"电影史学家并不分析某部影片或思考所有电影的本质和潜质,而是试图解释电影自起源以来所发生的变革,并说明一些经久未变的电影外观。"[③]这应该始终是电影史研究的基点。

概而观之,中国电影史研究在改革开放后的三十年中,已成功地建立起

---

① 钟大丰《是否有重谈"影戏"的必要性》,载《电影艺术》2008年第4期。

② 吴冠平《心态史观与〈大众电影〉(1979—1989)研究》,载《北京电影学院学报》2008年第6期。

③ 罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里《电影史:理论与实践》,中国电影出版社1997年版。

特色鲜明的学科体系。从二十世纪八十年代文化反思浪潮中浴潮而生的“创建”,到九十年代“新电影史”的嬗变和百年之后正在经历的“转型”,中国电影史研究在几代学人手中铺展出的是一条“进步的轨迹”。“进步”意味着扎实坚韧地推进,意味着从观念到手段的更新。因为“科学的进步并不是通过知识的积累过程发生的,而是在支配范式开始失去它对于科学共同体的影响,并被新的范式所代替的时候才发生的”[①]。如果说在二十世纪九十年代至中国电影百年这一阶段,“开放的电影史观念”以“确认电影历史形态与演变的流程是由产业、经济、技术、时代文化取向多种机制和影响的历史存在”[②]为基点,倡导对电影历史现象的综合考察,带来了针对既有电影史实与史述的多维度考查和行业门类史的细分的话,百年之后,“开放的电影史观念”的敏感触须已开始跟进同期民国史研究,近代、现代城市文化研究的步伐,从历史观、电影历史观的嬗变逐步波及到各历史时段的既有史述架构和范式话语。这一走势和折射式的泛电影史研究相呼应,在中国电影史知识体系的基本面和延伸面上,留下了清晰鲜明的标记。

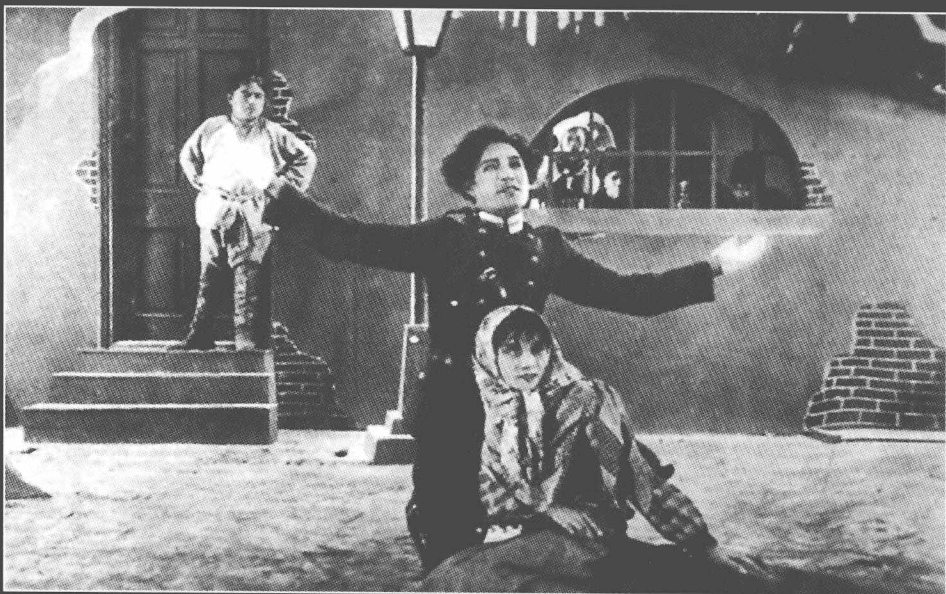
---

① 罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里《电影史:理论与实践》。

② 同上。

下 篇

实 践



• 《野草闲花》(1930)

Number 1

与电影史对话

——"中国电影人·口述历史工程"

李镇，助理研究员，中国电影艺术研究中心



口述是一种古老的史学方法，但在中国学术界的兴起还是近几年的事情。2008 年 4 月，中国电影资料馆（中国电影艺术研究中心）正式启动"中国电影人·口述历史工程"。这是一项专业化、大规模、有组织的资料抢救工作。这对中国电影史学界来说，具有里程碑意义。"史学便是史料学。"[①]中国电影史的史料，目前已知的胶片、文字和实物等传统媒介形态十分有限，而且大部分已经过整理出版，多年来这些资料被研究者反复使用，由于史料同源且有限，影史研究面临着尴尬的局面，新史料的发掘成为关键。电影口述历史工程的启动，标志着影史研究迈向了一个更加主动和开放的时代，研究者走出去主动接近历史、寻找与历史对话的机会，可以说，这为影史研究打开了新的局面。

项目的发起

电影人口述历史工程最早由中国电影资料馆提出，考虑到工作量和经费等客观条件的要求，有关计划被提交至国家广电总局，作为"电影界给新中国成立六十周年的献礼"，这项计划很快得到了明确而有力的支持，正式成为国家立项的重点工程。经过电影局协调，电影频道（CCTV6）节目中心加入进来，和中国电影资料馆一同作为承办单位。前者提供资金，后者负责具体实施。为电影历史资料的保存，动用国家资源，这项工作投入的人力、财力可以说都是近年来少有的。

---

① 傅斯年《史学方法导论》，中国人民大学出版社，2004 年 9 月第一版，第 2 页。

虽然是国家项目,但是这一工程从一开始就少有居高临下的“官修”姿态,而是回归“田野调查”,耐心细致地收集一手的口述资料。早在2007年下半年,中国电影资料馆就筹拨了专用经费用来购置一套设备,由理论研究室开始做一系列的口述历史工程的前期准备工作,包括采访对象的选择、法律文件的起草以及实验性地采访等。2007年底,由吴迪、皇甫宜川、李镇三人临时组建的小组完成了对老导演严寄洲的口述采访。虽然采访时间只有约2个小时,但这次采访的案头准备工作长达数月,事先还经过了预访,提前将采访提纲交给对方,并说明了口述历史工作的性质和意义。采访设备选用Sony Z1C高清摄像机双机全程拍摄,摄像机的声音来源于一套连接在摄像机与受访者上的高灵敏度无线微型麦克风。除了摄像,这次采访另外使用了录音笔全程录音,摄像师还用数码相机拍了一些工作照片[①]。采访结束后,受访者签署了授权协议,并支付了受访人的劳务费。这次采访的录音后来被整理成文字,一部分发表于《当代电影》[②];这是第一个完整的口述历史工作流程。此后,在正式立项之前,吴迪、李镇等还采访了郭维、于敏、孟广钧等人。

可行的口述历史简单模式被确立下来[③]:

1.口述历史由采访人和受访人共同完成,采访人必须经过事先充分的、专业化的案头准备,针对受访者写好采访提纲,提问最好是针对受访者以前从未对外发表过的内容;

2. 必须经过预访,让受访人了解工作意义和要求,并就采访提纲进行沟通;

3. 全程录像、录音,并拍工作照;

4. 采访结束后,录音须整理为文字;

5. 须得到受访人的具有法律效力的授权,方可发表采访内容;

[①] “中国电影人·口述历史工程”后来的采访在技术条件基本就是如此,只是后来都是一台摄像机拍摄。在人员构成上,一般一个采访小组至少2人组成:一个采访人负责准备提纲和提问,一个摄像师负责摄像、录音和照相。

[②] 启之、李镇《严寄洲访谈录》,载《当代电影》2008年第3期,第86—92页。

[③] 这里提到的简单模式与唐纳德·里奇提出的“定义”基本相同:“口述历史访谈指的是一位准备完善的访谈者,向受访者提出问题,并且以录音或录影记录下彼此的问与答。访谈的录音(影)带经过制作抄本、摘要、列出索引这些程序后,储存在图书馆或档案馆。”参见唐纳德·里奇《大家来做口述历史 实务指南》,王芝芝、姚力译,当代中国出版社,2006年第一版,第2页。在进行第一次口述采访之前,此次采访的有关人员确实将这本书作为重要的参考书。

6. 采访为有偿性的，受访人按照时间可以得到劳务费；

7. 采访后的录像带、录音等素材由电影资料馆登记保存。

2008年4月，电影人口述历史工程正式启动，大规模的采访开始。2008年11月，由李镇、李相组成的口述历史2人小组携设备赴香港、广州采访；拉开了外地采访的序幕。2009年，口述历史在上海、长春、南京、成都、合肥等地陆续展开。尤其是2009年4月至10月间，6个月的时间里，口述历史分别在上海、长春设立小组，集中采访了一批老电影人。一年多来，口述历史已经在全国采访了202人，拍摄录像带1700多小时。具体参与这项工作的主要成员是电影资料馆研究室研究人员，他们都有中国电影史研究背景。目前担任过采访人的有：吴迪、陈墨、张震钦、皇甫宜川、李镇、张锦、黎煜、李相、周夏、边静、杨晓芸、王凡、苗禾、陈劲松。摄像师开始由研究人员互相担当，后来由电影学研究生负责。

为了加强口述历史工程的学术力量，2009年3月5日，“口述历史专家编委会”成立并召开了第一次工作会议，编委会由主任、副主任、编委委员、秘书长、专家评审组组成，这个团队的主要成员皆为国内电影史研究领域的专家。在会议上，各位专家针对口述历史的理论与实践问题展开讨论，发表了各自的观点和建议。

采访的对象

中国电影界的大批前辈长者，是电影史的参与者和见证人，他们大多定居于大城市，其中以北京、上海、长春最为集中。由于种种原因，还有一部分老电影人居住在香港、台湾等地，甚至日本、美国、加拿大等国。

中国的官方电影制片厂超过40家，加上电影管理机构、洗印厂、技术厂、设备厂、电影社团、研究机构、发行公司、电影学院、电影媒体等等，官方编制的、有一定规模的电影机构超过200家。仅上海电影集团下属的数家机构，离退休职工就超过2000人，其中经历丰富、参与过重要作品创作的老电影人数以百计。一些已经过世的老电影人的家属也是重要的访问对象，中国第一代、第二代电影人的子女也都在70岁以上甚至80岁以上。[①]

[①] “口述历史专家编委会”有专家提出，还应考虑采访以前未被重视的电影厂厂工、电影院老职工、流动放映队成员、老电影观众等群体的记忆，因为那同样是无法复制并且正在永久性流失的，但因工作量太大，目前都未列入采访计划中。

由于这项工作启动得比较晚,和巨大的工作量对应的,是相对有限的人力和时间。目前的采访对象原则上优先85岁以上的老人。虽然无法统计出目前还健在的85岁以上的受访者的准确数字,但是有一点可以肯定,在数以千计的老电影人当中,有相当一部分是身体欠佳的高龄前辈;每年,这个群体中都有若干人去世。电影史学者陈墨曾说:“作为一个电影史研究者,每当听到一个电影前辈去世的消息,都会产生负罪感。”因之,这项工作从一开始就带有强烈的“抢救历史”的意味。皇甫宜川将这项工作描述为“和时间赛跑”。另外,一些老人虽然健在,但因身体原因,无法接受采访;有的受访者了解到工作的性质和意义之后,尽管身体已经不太好,仍然坚持抓紧时间回忆和接受采访。胡健、钱千里在身患癌症的情况下接受采访,但在采访中途,即因病去世。

口述历史动摇了原有的电影史学价值观念,传统电影史学多是以历史事件、社会思潮或者重要作品为中心来进行结构的,人不过是“事件中的人”、“与作品有关的人”、没有血肉的抽象人。口述历史则把对历史的主动权交还“个人”,它是以被访“人”为中心,[①]是以个人的视角、个人生命体验、私人生活经验,甚至是个人情感的细节来“建构”电影史的,大历史背景和社会思潮只作为外部环境。每个人都有历史,每个人也都是历史中的人,曾经身临其境者完全有权利以真实的体验来对历史发言。“主观性”作为口述历史的属性之一,无法回避也无须回避。

情感化、日常化的信息应该纳入到史学研究的视野中来。例如在被访人的回忆中,会涉及某个人的衣着、饮食习惯、口头语、习惯动作、特殊爱好、感

[①] 此观点为中国口述历史界所共识,笔者阅读的相关文章中,有如下作者的论文或讲话中都发表过类似的观点,他们是:

苏智良《推进中国口述史的建设》,见《口述历史的理论与实务——来自海峡两岸的探讨》,上海人民出版社,2007年6月第一版。

马宝妮、陈卫鹏、郑彦卿《口述史学——一种全新的治史方法》;见《口述历史的理论与实务——来自海峡两岸的探讨》,上海人民出版社,2007年6月第一版。

李小江、上野千鹤子《历史中的“人”在哪里?——关于”口述历史“的跨文化对话》,载《口述历史 第四辑》,中国社会科学出版社,2006年5月第一版。

陈墨在《陈墨的采访提纲》(未发表)中的《口述历史的工作目标》一节中也提到:“口述历史不仅是‘事’的历史,更是‘人’的历史。”

情波折和不被注意的小细节、小故事等等都是有意义的。在对老演员秦怡的采访中,有一次她谈到了吴永刚和金焰的交往:

> 吴永刚跟金焰很熟很熟,他到我们家里来,金焰不理他,也不打招呼,这两人也都怪了,熟得就像自己家的人回来了一样,他来了就经常坐在我们客厅里的长沙发上,金焰有时候有好酒就给他一杯……他(金焰)讲"老吴这个人就是这样,你不用去理他,他来就随便,路过了就进来"……我和金焰说"老吴来了",金焰说"我知道",就(继续)做他的事……有时候最好玩,他(吴永刚)进来就往沙发上一坐甚至一躺,就睡着了,睡了两个钟点,衣服穿穿好,跟我说一句"我走了",就走了,你说朋友就这样子……我们家住了好几个地方,吴永刚都来……我家在瑞金路的时候,他们还年轻,聊的话还多一点,聊的话题多,但是都和艺术没有关系,不谈戏,聊的都是打猎、看球的事,有时候聊到从前认识的人的事,有时候也聊艺术作品,就是几句话。

这种叙述不可能出现在以往任何一本关于电影史的书里,它看上去"没有价值",因为它太缺乏"历史意义"、太日常化,有的地方表意也非常模糊。但是我们却可以从中捕捉到金、吴二人之间默契的程度和注意到其中不合常理的"无语状态"[1]。其内容的"无意义"和语气的随意性都显露出不容置疑的真实感,生动得仿佛我们就能还原出当时的气氛,这些细节即是简单而具体的,又是耐人寻味的,其参考价值不言而喻。

再看严寄洲访谈中的一段往事:

> 严寄洲:"(拍《猎字99号》时)我当时想搞电子音乐,去上海录音,听说上海有电子琴,找不到,最后找到音协。我的作曲叫李伟才,现在在香港,他说上海有电子琴,是日本人送的,在音乐学院的什么地方,领导都不知道,最后在仓库里找出来,弄干净之后没人会弹,我说弹钢琴的人应该就会弹。一听说我要用电子音乐,我的后边站了很多人,上

---

[1] 金焰、吴永刚在解放前都是活跃影人,但是解放后均受到冷遇,作品极少。

> 海科影的、上海美术厂的、上影的,他们说美术片、科教片用电子音乐是最好的,'他们八一厂都敢干,我们也可以,这个东西好啊',他们不知道我是上海人,我听得懂。录音录完了,和我合作的指挥家陈传玺说:'我建议明天用交响音乐再录一遍,万一电子音乐出毛病,我们好换。'我说:'不录,你说电子音乐是外国的,那提琴、钢琴是哪国的?就连胡琴是胡人的,也不是汉人的。万一出了事就来斗我,你们顶多是个陪斗。'到了北京,北影拍了《黑三角》,他们到八一厂调了我的片子去看,他们本来混合录音已经完毕了,重新弄了电子音乐。"[①]

中国电影第一次使用电子音乐这件重要"史实",被严寄洲描述得十分生动,寻找电子琴的经过、各方人等的表现、试验成功后充满戏剧色彩的反馈都很有趣,除了有趣,这段回忆也准确地表现出当时人们对于新生事物的审慎态度。精彩的部分还有严寄洲和陈传玺的对话,严寄洲对乐器的"国籍"的那通"牢骚"其实相当精辟,有理有据,敢做敢当,一个老军人的性格呼之欲出。这种充满细节和亲历者感受的历史,恐怕也只有口述历史才能提供。

形成中的方法

"史学的对象是史料,不是文词,不是伦理,不是神学,并且不是社会学。史学的工作是整理史料,不是做艺术的建设,不是做疏通的事业,不是去扶持或推倒这个运动,或那个主义。"[②]史料工作一方面是收集,另一方面是就是整理和甄别,去伪存真、正本清源。

一般说来,口述内容能被引用和参考的部分很难被甄别。中国的高龄老人,特别是工作在电影界这个"重灾区"的老人,他们经过了战乱、经济危机、政治运动、自然灾害等,很多人有过朝不保夕、身陷囹圄甚至命悬一线的经历。由于历史原因、政治倾向,有时还有个人恩怨纠结不清,很多人都有不堪回首的、刻骨铭心、难以言说的记忆。从某种意义上说,表演是人的常态,每个人都生活在自己和社会共同设定的角色之中;在被迫表演的角色里,人不可能没说过假话;在中国,曾经有一段特殊时期,不说假话可能活不下去,而

---

① 启之、李镇《严寄洲访谈录》,载《当代电影》2008年第3期,第90页。

② 傅斯年《史学方法导论》,第2页。

且假话要变成口号，每天放在嘴边，反复高唱反复强调。虽然时过境迁，但是"人们惯于重新评估或解释自己过去的决定和行为"[1]，怎样尽可能避免主观的、经过修饰的或是充满成见的讲述，成为工作的难点。

口述历史因其无法避免的主观性，一直受到学术界的质疑。鉴于口述历史建构的多数不是"历史"真相，而仅仅是"口述历史"本身，即受访者讲述的不代表历史，而仅仅是"对那段历史的口述"。因此，考证口述史料的真伪，就成了关键的一环。这种考证除了依据已有的文献之外，口述与口述之间的互证也是重要手段。这就意味着，口述史料的"规模化"会有助于考证。规模化在这里有两层含义，一方面，大量地采集样本，请越多的人讲述同一件事、同一个人、同一部作品，被谈论事物的真相就越会清晰起来。此外，对一个人的访问也要尽可能详细。唯如此，我们才可能了解他口述背后的条件和依据。对这些条件和依据掌握得越多，对其真实度的考量也就越有分寸。

针对采访的提问思路，陈墨提出了专业史、社会史和心灵史三个层面的总框架，陈墨认为："因为所有的专业工作，所有的社会运动，说到底都是与个人生活、个人心灵密切相关的。一个人的专业水准、专业态度、专业成绩、专业认知等等，都与其心灵密切相关。"再者，"之所以要提出（专业史、社会史和心灵史三个层面）这样的一个目标，是怕我们的一些采访者过于功利，似乎只要搞清楚某些事情的"真相"就可以了，其实，所有的事实真相都包含在人和社会的背景之中"；"这样，后代的历史学家就会有更多的信息可用。有些信息，现在看起来似乎'没有用'，但过五十年，现在所搜集到的所有信息，都会是不可多得的精神财富。"[2]陈墨提出这一系列观点，正值电影口述历史工作刚刚进入全面开展的初期，非常有助于避免采访视野狭窄和过于功利化的毛病。

《陈墨的采访提纲》是"中国电影人·口述历史项目"工作小组的内部文件，长达 100 页，9 万余字，内容涉及电影口述工作的目的、原则、方法、技巧等，还收录了大量陈墨亲自准备过的采访提纲作为参考范本，堪称此项工程的"工作指南"。

---

[1] 唐纳德·里奇《大家来做口述历史 实务指南》，第 18 页。

[2] 摘自《陈墨的采访提纲》中的《口述历史的工作目标》一节。

陈墨提出的“三史并举”的工作方法是本工程最有特色、最具实践勇气的学术创造,三种历史之间存在着千丝万缕的因果联系,是一种“全息”的电影史料构架,在这个结构里,三者互有因果,并且随着年代的推进,显现出完整的时间线性脉络。这个方法规模化的应用,将有利于对资料的统计、比对、甄别和利用,并且使同一个人不同领域之间的资料因果关系可以相互参照,也让系统化讲述在一定程度上倾向于内容的真实性。根据陈墨的思路,李镇撰写了《口述历史常规提问200问》,全面整理了提问的体系。“200问”围绕着一个电影人的所有可能的信息展开,力求系统完整。几经修改完善,“200问”已经成为口述历史项目每个采访人工作前必做的备忘功课和文案参考。

“200问” 设置大量常规问题的目的还在于对口述史料的统计和比对,有系统地对特定事件、时间、作品、人物、事件细节进行“比较研究”,比较研究法必须满足三个条件:同一性、多边性、可比性[①]。常规问题的设置符合比较研究的条件,有助于我们在不同的口述史料中进行分析甄别。

史书里提到的人物,多半是重要人物,非知名者是被忽略掉的。即使是重要人物,他们的话语也是被大历史湮没的,历史在以往的叙述中呈现的是权力话语,是国家意识,是文化主流。但是口述历史却可以倾听每个人的声音。电影口述史的受访人,包含了艺术家、幕后技术人员、电影制片人、电影文学工作者、电影业管理者、电影理论家、发行放映人员、电影宣传媒体、电影教育家等;对各个片种:故事片、新闻纪录片、科教片、动画片给予相同的关注。近年来,口述历史被更多的史家接受,昭示了史学思维的进步,对历史的叙说不可能众口一词,每个个体都有自己的角度、视野、立场和线索,怎么可能一致,而正是众人的这种“不一致”,给予了历史真相以显露的机会。

真正的历史研究应该是多元化的、多视角的。所谓对口述历史主观性的质疑,根源是传统史学思维里对“个人”的质疑,因为传统史学认为普通的个人没有掌握历史的能力,因此也就没有讲述这个人所认定的“真相”的权利;

[①] 所谓同一性,是指进行比较研究的对象必须是同一范畴、同一标准、同一类事物,否则就不可以比较。多边性是指比较的对象必须要在两个以上。可比性是指被比较的对象之间具有一定的内在联系,具有其些本质上而不是表面上的共性。

“真相”是凌驾于“人”之上的。[1]但是,如果离开了人,历史就是虚无的;如果没有许多人来提供“真相”,真正的历史又从何而来呢?一个人的视角可能不完整,但是至少代表真相的一部分。退一步来讲,即使被访人提供了虚假的信息,那么将其记录下来,也至少提供了一种真实存在的不诚实态度。

也许,正如美国学者唐纳德·里奇[2]所说的:“口述历史是一块极富创造力与活动力的园地,无法以单一的定义来界定、掌握。每种规章总另有行得通的案例出现。富于想象力的访谈者们不断在新方法和口述历史的用途上进行开发,并分享成果。针对口述历史的进行程序的定义或是任何访谈方法,也一定反映出特定的计划目标、所有的资料,以及其他的实际考量。”[3]一般说来,国内口述历史界原则上要求受访者谈“亲见、亲闻、亲历”的“活历史”,但是中国电影人口述史工程还请受访者谈论个人的“心灵史”。[4]内心的感受无真伪之说,对于电影史研究者来说,了解其艺术观念、文化精神、价值取向、学术理想也是一手的可用之材。我们甚至可能通过这些内容一览一代中国电影人的精神世界。

与原有的史料相比,口述历史具有其他史料无法企及的“现场性”,她是活

---

[1] 笔者此观点源自李小江、上野千鹤子《历史中的“人”在哪里?——关于”口述历史“的跨文化对话》,原文:“传统史学质疑最多的是‘真实性’问题,涉及主观、平面和记忆的可信度等等,这都是事实——但为什么会纠缠在这里止步不前?首先,是因为传统史学只有一个维度,强调的就只是事件的真实性,他会说,你是一个普通人,怎么可能了解事件的全过程?他一定还是关注和寻访那些有决策权或知情权的权威人士,相信他们的话和相关记录。第二,这个事件已经过去那么长时间了,就算你参与和了解事件的全过程,你现在说的与当时实际发生的情况肯定不一样。可是对我来讲,如果把人放在与事件同样重要的地位,我就既要知道这个当事人对这个事件究竟还有多少记忆以及有怎样的记忆,也会关注他本人在多大程度上参与了这个事件及这个事件对他人生的影响——其实这才是作为‘人’的历史更接近‘真实’的一面,也是更加人道的史学方向。”此文载《口述历史第四辑》,第14页。原文为日本东京大学社会学系教授上野千鹤子对大连大学性别研究中心主任、教授李小江进行的一次口述采访后整理出的文字。

[2] 唐纳德·里奇,《大家来做口述历史 实务指南》(*Doing Oral History*)的作者。此书是中国最早系统介绍口述历史及其方法的专著。

[3] 唐纳德·里奇《大家来做口述历史 实务指南》,第2页。

[4] 唐纳德·里奇也提到过口述历史可以包括“具有历史意义的个人观点”,见《大家来做口述历史 实务指南》,第2页。

生生的历史。历史是不断地发生着的,我们在探究历史的同时,也正趟入历史之河。口述采访现场的讲述本身也是历史的一部分。很多访问是在受访者家中进行的,受访者居住的环境、身后书架上的书、来往的家人、电话铃响起的频率、偶尔发生的室内外环境音都被录制下来,有时受访人的家人也一同参与访问,在互相的交流中谈起往事。受访人有时会抄起手边的资料,娓娓道来;有时轻松下来,插上两句闲话,这些都将成为历史的一部分。被访人的语气、表情、习惯动作;音量、音色、语速的变化;性格、气质;对问题反应的快慢和表现出的兴趣等等都包含着信息,这些信息也许只有口述历史才能提供。

“口述历史不包括无特殊目的的随意录音……或者其他不是经由访谈者与受访者对话而来的录音记录。”[①]“现场性”还体现在口述历史是被访人和采访人共同完成,有时访问者问的问题被受访人回避,或者答非所问,如果单纯只记录受访人说的话,那么就忽略了一个事实——受访人对问题的态度。问题的内容、类型以及提问的方式都决定了口述访问的结果,访问者的工作态度、专业素养、提问技巧和沟通能力至关重要;成功的口述采访,会留给受访者足够的空间,让他谈出最想说的、记忆最深刻的内容,而不是将对方限制到预设的问题和思维模式里。举个简单的例子,如果有两种提问:“您对这部优秀的作品有哪些评价”和“您对这部作品有什么评价”,显然第一种提问是不适合的,他暗示了受访者首先要承认该作品“优秀”,提问者的价值判断可能会误导被访者。另外,仅仅靠“200 问”还不能完成任务,泛泛问题的一问一答有必要,但远远不够充分,不能达到调查研究的目的。电影人口述历史力求深入,追求有研究价值的细节,所有采访提纲都经过专业学者事先的准备,需要查阅有关文献或者观摩相关的影片,尽量在可能深入挖掘的专题上有所策划。访谈本身也是一种历史现场,通过高清摄像机及录音设备,受访者和访问者的表现都被现场记录下来,可以说也同时成为了历史角色。

不仅仅是受访者,访问者的准备过程、工作时的体验也是口述历史的重要组成部分,有关内容不但有助于我们考证口述史料,其本身也是“口述历

[①] 唐纳德·里奇《大家来做口述历史 实务指南》,第 2 页。

史”的组成部分。中国电影人口述历史正在有意识地保存工作过程中的文案、日志。2009年夏天,上海口述组的日志一直坚持下来,虽然每天的内容不多,但是三个月的日志相对完整地记录了这段期间口述工作的日程、工作密度、采访人的个人体验、采访人的更替、摄影师的情况、采访的次数、受访人的反馈、后勤工作、突发事件、交通工具甚至采访当日的天气状况等细节,这些就是文献,它们所具有的价值,将来会发挥独一无二的作用。

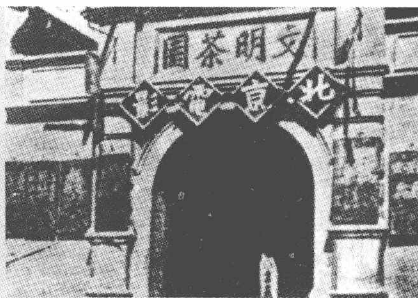
电影口述历史由于起步晚,任重道远;目前完成的202人的1700多个小时的成果可能只是冰山一角,现阶段的工作重点还是尽可能地采集史料,研究利用尚有待来日。

2009年11月

Number 2

戏曲电影《定军山》之由来与演变

黄德泉，副研究员、中国电影艺术研究中心



自从1963年2月中国电影出版社正式出版发行了由程季华主编的《中国电影发展史》(第一卷)(初稿)以来，“中国人尝试拍摄影片，是在1905年(清光绪三十一年)的秋天，由开设在北京琉璃厂土地祠(即今南新华街小学原址)的丰泰照相馆摄制的”，“丰泰照相馆摄制的第一部影片，是由我国著名的京剧演员谭鑫培(1846—1917)主演的”，“谭鑫培拍摄的第一部影片，是《定军山》中‘请缨’、‘舞刀’、‘交锋’等场面”，“这部短片是我国最早的一部戏曲片，也是中国人自己摄制的第一部影片”[①]等论述便逐渐广为流传，由此“戏曲电影《定军山》”也就被确认为“中国第一部电影”，进而，中国人第一次自己拍电影的年代也理所当然地被上推到了1905年。

但是与此同时，各种质疑的声音也随之逐渐而起，因为这些论述本身或支撑这些论述的证据多属传言，明显缺乏力度，令人不得不质疑。关于《定军山》的种种争论及其观点，2005年5月5日广州《南方周末》上刊登的《寻找中国电影的生日》一文进行了综述。本文将以《中国电影发展史》中有关“戏曲电影《定军山》”的论述为行文思路的出发点，向上探索其源头，向下考查其流变，并对期间不断“完善”又引以为据的支撑性“史料”通过举证予以勘误。

[①]此段引文见程季华主编，程季华、李少白、邢祖文编著《中国电影发展史》(第一卷)(初稿)，1963年2月第一版，1981年10月第二版，第13、14页。

源头:据某剧家言

最早提到有关电影《定军山》的文章,目前可查的是《旧剧电影化:并非始自梅兰芳,三十年以前便已经有人拍过了》。这篇题长文短的没有署名的文章,刊登在上海《电影》周刊1938年的第十四期上,原文内容如下:

旧剧电影化

并非始自梅兰芳

三十年前便已经有人拍过了

> 自国片初行有声,雪艳琴,谭富英摄为《四郎探母》后,说者谓旧剧摄制电影,始自梅畹华之《春香闹学》暨《虞姬舞剑》,与夫杨小楼之《挑华车》,实则远在谭鑫培,俞菊笙时代即有矣。
>
> 据某剧家言:当清末时,大栅栏大观楼即有电影映演,此实为北平初创电影之阶,一时耸动听闻,获利甚丰。其时曾摄时事新闻如《裕隆太后出殡》等片,颇炫一时,后又在戏台上摄有谭鑫培之《定军山》中请缨、舞刀、交锋各场面。又曾摄俞菊笙之《艳阳楼》打出手,五花八门,备极可观,曾映于吉祥戏院等处,有万人空巷来观之势。今此片不知落于谁手矣。

这里,从"据某剧家言"一语,便可知此文纯属道听途说,其中事项是真是假还得进一步考证。如此文章作为茶余饭后之消遣和传说,未尝不可,但是在史学研究或史著写作中,如果把它作为史料来直接引以为据,显然是不适当的,其得出的结论当然也不能令人信服。据考,"当清末时,大栅栏大观楼即有电影映演"属实。[1]至于"曾摄时事新闻如《裕隆太后出殡》等片"、"后又在戏台上摄有谭鑫培之《定军山》中请缨、舞刀、交锋各场面"、"又曾摄俞菊笙之《艳阳楼》打出手"、"曾映于吉祥戏院等处,有万人空巷来观之势"等均未见有人考证予以证实。因此,这些事项在未有确凿佐证的情况下,只能作为传言看待,而不该当作史料,即使它们在将来有可能被考证为史实。

从《旧剧电影化:并非始自梅兰芳,三十年前便已经有人拍过了》一文可知,此文缘起于谭鑫培之孙谭富英拍电影《四郎探母》一事,进而又不得不涉及梅兰芳(1894—1961)之电影《春香闹学》,因为当时的人们都公认梅兰芳

---

[1] 参见黄德泉《清末民初北京大观楼考辨》,载《当代电影》2007年第五期。

是旧剧电影化的第一名伶。作为旧剧电影化始祖的可能当事人，梅兰芳自己对此又有什么样的说法呢？这里暂且不提，到时再述。

按时间的先后顺序，再次提到有关谭鑫培之电影《定军山》一事的人就是许姬传(1900—1990)。巧的是，许姬传曾与梅兰芳有过长期的合作共事，梅兰芳的回忆录《舞台生活四十年》便是由许姬传记录转述的。关于《舞台生活四十年》的写作，梅兰芳在1951年12月为本书所作的"前记"里说："姬传是从一九三一年，我南迁以后，开始和我合作的。……一九五□年的六月间，我同姬传到了北京，住在远东饭店。在一次偶然的闲谈中，决定了我们以后写作的计划。"在《舞台生活四十年》(第二集)里，许姬传以记述者"(按)"的形式提到了谭鑫培拍《定军山》电影的情况，说明此事不是梅兰芳所述，而是许姬传(我)的观点和注释，不过他也是听别人说的。其原文如下：

> (按)中国戏剧拍成电影，我所晓得的，最早恐怕要算谭鑫培的"定军山"了。这件事知道的人不多，我的老友吴震修先生是在无意中撞着他们正在拍摄，可以说是他亲眼得见这么一幕具有京剧历史意义的可贵镜头。他这样地告诉我说："光绪的末年，我在京师大学堂师范馆教书。课余，我总喜欢逛厂甸。跨入各书铺子的门，随便翻着各种的书看，就不想再走出来的了。大约是在一个秋天，有一天我照例又□进了琉璃厂。经过丰泰照相馆附近的一个广场，老远看见临时支着一块白布，有些人在拍照。我走到跟前一望，哪儿是拍照相，简直是在拍活动电影呢。而且还是我们最崇拜的一位老艺人——谭鑫培，扎着一身黄靠，手拿一把金刀，耍了一个'定军山'里的大刀花下场。旁边站的几位都是谭氏的家属和亲友们，人数并不过多。那位照相馆的老板，是个大块头，跟我很熟，他也在一旁照料一切。可惜拍得不多，一下子就算了事。后来还在'大观楼'电影院公演过的呢。这恐怕是京戏上镜头最早的一幕吧。"
>
> 梅先生告诉我："俞菊笙和朱文英合拍过'青石山'里对刀一段，俞振庭拍过'白水滩'、'金钱豹'，也都是在丰泰照相馆馆拍的。"[①]

这篇许姬传的"(按)"与《旧剧电影化：并非始自梅兰芳，三十年前就已

[①]梅兰芳述，许姬传记《舞台生活四十年》(第二集)，人民文学出版社1957年5月第一版(另见：中国戏剧出版社1961年12月第一版)，第89—90页。

经有人拍过了》一文似乎没有直接的关联,不过"吴震修"也有可能就是那个"某剧家",因为吴震修也曾为梅兰芳编排过《霸王别姬》等剧,亦可称为"剧家"。当然,结论有待考证。

吴震修(1883—1966),江苏无锡人,早年在无锡杨模创办的埃实学堂任教习,1903 年前后由杨模资助留学日本陆军士官学校,后到中国银行任职,1927 年 8、9 月间还一度代理上海市政府秘书长职务,曾任中国银行南京分行行长,汪伪政府成立后任伪中国银行总经理,新中国成立后任中国保险公司总经理,1953 年退休。吴震修喜欢京剧艺术,特别欣赏梅兰芳。在梅兰芳的艺术生涯中,吴震修起过重要的支持作用。吴震修与梅家的关系很密切,早在 1915 年 4 月到 1916 年 9 月梅兰芳就在齐如山、吴震修等朋友的帮助下编演新戏;1922 年 2 月 15 日梅兰芳在北京第一舞台正式公演的《霸王别姬》也是由齐如山和吴震修根据《楚汉争》修改的;1951 年吴震修从上海迁来北京之初,就住在梅兰芳家里,后来也一直是梅家的常客。

京师大学堂师范馆成立于 1902 年 10 月,校址在北京景山东马神庙(今为人民教育出版社原址),1908 年 5 月迁往厂甸五城学堂(今为南新华街路西的北京师范大学原址)并改名为京师优级师范学堂,脱离京师大学堂而独立。由于杨模曾一度任京师大学堂的历史地理教习,因此吴震修从日本留学归国后任教于京师大学堂师范馆是可能的。如果吴震修所见属实的话,时间只能是在 1908 年 5 月之后,即光绪的末年,不可能是 1905 年。

无论如何,上述二文无疑均属道听途说。然而,正是此二说经由程季华《中国电影萌芽时期简述(1899—1921)》中的一段论述,戏曲电影《定军山》奇迹般地被推到了"中国摄制的第一部影片"的地位。[①]请看程季华在《中国电影萌芽时期简述(1899—1921)》一文中的这段论述:

> 中国人尝试摄制电影,始至北京。
>
> 一九□八年(清光绪三十四年),在北京摄制了京剧"定军山"中之

[①]《中国电影萌芽时期简述(1899—1921)》,载《中国电影》1956 年第 1 期,而《舞台生活四十年》(第二集),除了人民文学出版社 1957 年 5 月第一版和中国戏剧出版社 1961 年 12 月第一版外,之前于 1954 年还由上海平明出版社出版过铅印本,因此《舞台生活四十年》(第二集)的出版显然要早于《中国电影萌芽时期简述(1899—1921)》一文的发表。

请缨、舞刀、交锋等各个场面，是由著名的京剧演员谭鑫培表演的。因为是无声电影，所以只能拍摄这一些动作较多、富于表演的场面。这部短片应该说是我国最早的一部纪录片，也是在中国摄制的第一部影片。我国第一次尝试摄制电影，便与民族的传统戏剧形式相结合，这是很有意义的。此外，著名京剧演员俞菊笙和朱文英合演的"青石山"一剧中的对刀一场，及俞菊笙表演的"艳阳楼"中的一段，也都曾摄制过影片。那时的北京还没有电影制片厂，上述这些短片，都是由琉璃厂的丰泰照像馆，在露天广场上，利用日光代为拍摄的。影片制成后，在北京大栅栏的大观楼电影院和东安市场的吉祥戏院映过，极受观众的欢迎，"有万人空巷来观之势"。

后来，在北京还摄制过一些时事新闻片，如"隆裕太子出殡"等等。[①]

从文中"有万人空巷来观之势"一语的引文注解可知此文源自《旧剧电影化：并非始自梅兰芳，三十年前便已经有人拍过了》一文，又文中"俞菊笙和朱文英合拍过'青石山'里对刀一场"一句可知此文还参考了许姬传的"（按）"，并对二文进行了综合，作了加工，由此《定军山》开始成为"中国摄制的第一部影片"。其主要的"加工"分析如下：

"推断"部分：由"三十年前便已经有人拍过了"和"当清末时"、"光绪的末年"推断出"一九□八年"，因为《旧剧电影化：并非始自梅兰芳，三十年前便已经有人拍过了》一文发表于1938年，三十年前便就是1908年了，而光绪的末年正是1908年。

"改写"部分：由"大栅栏大观楼摄"改成了"都是由琉璃厂的丰泰照像馆代为拍摄的"，因为大观楼是电影戏园，说拍电影可能说不过去，而照相馆拍电影似乎更可信。由"时事新闻如《裕隆太后出殡》等片"改成了"时事新闻片，如'隆裕太子出殡'等等"；由先摄《裕隆太后出殡》后摄《定军山》，改写为先有《定军山》后有《隆裕太子出殡》，因为隆裕太后出殡日期为1913年4月3日。顺便提一下，《裕隆太后出殡》和《隆裕太子出殡》均有误，应为《隆裕太后出殡》才是。

"取舍"部分：舍"在戏台上摄……"而取"丰泰照相馆附近的一个广场"，

---

① 程季华《中国电影萌芽时期简述（1899—1921）》，载《中国电影》1956年第1期。

进而表述为“在露天广场上”;取“谭鑫培之《定军山》中请缨、舞刀、交锋各场面”而舍“要了一个‘定军山’里的大刀花下场”。

其余则进行综合,并作了一些推理演绎和总结,如“因为是无声电影,所以只能拍摄这一些动作较多、富于表演的场面。这部短片应该说是我国最早的一部纪录片,也是在中国摄制的第一部影片。我国第一次尝试摄制电影,便与民族的传统戏剧形式相结合,这是很有意义的”。

程季华的《中国电影萌芽时期简述(1899—1921)》一文发表后,电影导演程步高(1898—1966)便在1962年11月14日的回忆文章——《中国开始拍影戏》里加以沿用:

> 到一九〇八年,仍由该馆出面接洽,商得当时北京著名京剧名角小叫天(谭鑫培)的同意,及戏院的协助,在一块空地上,搭露天棚(北京本无摄影场),棚内置舞台布景,利用日光(当时本无灯光),与普通拍照相同,拍摄谭鑫培的《定军山》。当然是拍无声片,故唱功场面均删,只抽《请缨》、《舞刀》、《交锋》等几个舞蹈武功动作场面,拍成电影。
>
> 这是中国摄制的第一部影片,亦是中国最早的一部京戏纪录片。谭鑫培乃成为中国第一位献身银幕的艺人。
>
> 中国第一次拍电影,即与传统的京剧相结合,值得一书。此外还拍著名京剧演员俞菊笙和朱文英合演的《青石山》中对刀一场。其后又拍了《隆裕太子出殡》等时事新闻片。不久那法国人回国,拍片事遂结束。[1]

很明显,程步高的回忆文章与程季华的那段论述简直如出一辙,甚至连“《隆裕太子出殡》”都将错就错。当然也有稍许不同,即把丰泰照相馆的独立摄制说成是“该馆”(丰泰照相馆)为法国人接洽拍摄。

为什么会有“谭鑫培之戏曲电影《定军山》”的由来呢?一切都是因为有好事者想要弄明白“旧剧电影化到底始自谁”的问题!究竟“旧剧电影化”是始自梅兰芳,还是谭鑫培,抑或是其他无名之优伶呢?一位生前既是谭鑫培也是梅兰芳老友的一段文字也许可以揭开谜底。此人就是近代日本研究中国京剧的第一人——辻武雄。辻武雄(1868—1931),日本人,号剑堂,又号听

---

[1] 程步高《影坛忆旧》,中国电影出版社,1983年10月,第一版,第94页。

花。1898 年 8 月 22 日辻武雄初次来中国，先后到过北京、天津、上海，1906 年后应聘到苏州、南京等地任教习，1911 年辛亥革命爆发后，大批日本教习回国，辻武雄则离开南京，转而到北京日本人办的《顺天时报》任编辑，1913 年 10 月 31 日起在《顺天时报》主持戏剧专栏。他经常到戏院听戏，认识了不少京剧演员，写了大量有关京剧的评论，并出版了论述中国京剧的专著《中国剧》。在北京，他不仅熟识知名的演员谭鑫培、俞菊笙、田际云、王瑶卿，年轻演员田雨农、曹永春、曹小凤等人，而且和梅兰芳、尚小云、筱翠花等演员关系密切，并对他们的演技大加赞扬，发表的戏评褒多贬少。他在 1921 年 4 月 13 日《顺天时报》的"秋庐杂缀"专栏中有题为《开明电影中之梅兰芳春香闹学》一文，署名听花。其原文如下：

> 闻东安市场开明电影院定于昨今明三晚加演梅兰芳之春香闹学一剧 可谓剧场以外别开生面矣
>
> 晚近以来 助优伶及戏剧之保存与传播者有照相话匣子及电影三种 一则摄写形容 二则发放原音 三则映出演剧 令观者听者亲接其人 诚文明的机器之效用也
>
> 近年中国优伶照片逐渐加增 各种唱片亦所在有之 独至演剧之电影则虽有映出者而悉系无名之优伶 毫不足惹观客之目 殊属憾事
>
> 闻此次开明院映出之电影系昨年在沪摄取者 较之普通戏片别有异彩 一旦映出必有可观 余亦拟日内赴该院观其实景而擅眼福云

由此可见，"旧剧电影化"的确并非始自梅兰芳，但肯定也不是谭鑫培，而只是一些"无名之优伶"。

演变：牵强的理由

几乎与程步高写作那篇回忆文章的同时，"作为关于中国电影历史情况的第一份调查报告"[①]的《中国电影发展史》也已经于 1961 年 12 月由程季

---

① 陈荒煤《〈中国电影发展史〉重版序言》，载《中国电影发展史》（第一卷）（初稿），1963 年 2 月第一版，1981 年 10 月第二版，第 1 页。

华、李少白、邢祖文编著完成。在这本“作为第一部中国电影历史著作《中国电影发展史》”[①]中,关于“戏曲电影《定军山》”等的论述又有了似乎更为合理详细的“发展”,据《寻找中国电影的生日》一文称:“《发展史》中关于《定军山》的章节,由王越搜集资料,邢祖文执笔撰写。”其原文节引如下:

> 中国人尝试拍摄影片,是在1905年(清光绪三十一年)的秋天,由开设在北京琉璃厂土地祠(即今南新华街小学原址)的丰泰照相馆摄制的。
>
> 丰泰照相馆的创办人任景丰,沈阳人,青年时代曾在日本学习过照相技术。1892年(清光绪十八年)他在北京开设的丰泰照相馆,是当时绝无仅有的第一家,因此生意非常兴隆,规模日益扩大,拥有照相技师和学徒十余人之多。除照相馆外,任景丰还经营好几家西药房、中药铺、桌椅店和汽水厂,后来又在前门外大栅栏开设了大观楼影戏园。任景丰感于当时中国放映的都是外国影片,而且片源缺乏,于是产生了摄制中国影片的念头。正好那时德国商人在东交民巷开设了一家祁罗孚洋行,专售照相摄影器材,任景丰便从那里购得法国制造的木壳手摇摄影机一架及胶片十四卷,开始拍摄影片。
>
> 丰泰照相馆摄制的第一部影片,是由我国著名的京剧演员谭鑫培(1846—1917)主演的。……谭鑫培参加拍摄影片的这一年,正是他的六十诞辰,这在谭鑫培的艺术生活中,也是值得纪念的。
>
> 谭鑫培拍摄的第一部影片,是《定军山》中“请缨”、“舞刀”、“交锋”等场面。……当时为了利用日光,影片的拍摄是在丰泰照相馆中院的露天广场上进行的。摄影师是该馆照相技师刘仲伦,前后拍摄了三天,共成影片三本。这部短片是我国最早的一部戏曲片,也是中国人自己摄制的第一部影片。我国第一次尝试摄制电影,便与传统的民族戏剧形式结合起来,这是很有意义的。据说谭鑫培稍后还拍摄过《长板坡》中的片段。
>
> 1906年(清光绪三十二年),丰泰照相馆又在原地拍摄了京剧著名

[①] 见《中国电影发展史》(第一卷)(初稿)之《引言》,1963年2月第一版,1981年10月第二版,第15页。

武生演员俞菊笙和朱文英合演的《青石山》一剧中的"对刀"一场、俞菊笙表演的《艳阳楼》中的一段、许德义表演的《收关胜》中的一段，及俞振庭表演的《白水滩》、《金钱豹》等剧的片段。丰泰照相馆摄制影片的活动，到1909年遭受火灾前一直没有中断。1908年还拍摄了小麻姑表演的《纺棉花》一剧的片段。为了适应无声电影的特点，这些戏曲片选拍的都是一些武打和舞蹈动作较多或富于表情的场面。

谭鑫培、俞菊笙等著名演员参加拍摄的这些影片，先后都在北京大栅栏的大观楼影戏园和东安市场的吉祥戏院放映过，"有万人空巷来观之势"，可见观众对我国自制影片的热烈欢迎。除北京外，这些影片还曾运往江苏、福建等地放映过。

《中国电影发展史》的这段论述显然是继承和发展了《旧剧电影化：并非始自梅兰芳，三十年前便已经有人拍过了》和《中国电影萌芽时期简述（1899—1921）》的主要论点，并作了合理化处理。

先是作了一些舍弃，即把"曾摄时事新闻如《裕隆太后出殡》等片"、"后来，在北京还摄制过一些时事新闻片，如'隆裕太子出殡'等等"给弄没了。

然后又增加了一些说明性的细节化的描述，如介绍了任景丰与谭鑫培的一些个人情况和《定军山》的拍摄细节；列举了一些想当然的拍摄由头等，如"谭鑫培参加拍摄影片的这一年，正是他的六十诞辰"、"任景丰感于当时中国放映的都是外国影片，而且片源缺乏，于是产生了摄制中国影片的念头"、"为了适应无声电影的特点，这些戏曲片选拍的都是一些武打和舞蹈动作较多或富于表情的场面"等等；例举了其他的一些短片作为陪衬，包括《长坂坡》、《收关胜》、《白水滩》、《金钱豹》和《纺棉花》等。

另外，还加进了一些似是而非的说法，如"丰泰照相馆摄制影片的活动，到1909年遭受火灾前一直没有中断"、"除北京外，这些影片还曾运往江苏、福建等地放映过"等等。特别是把《定军山》所谓的拍摄时间提前到了1905年的秋天。

上述这些新增的东西到底都是从哪里来的呢？后来，王越在《影视文化》1988年第一辑上所发表的《中国电影的摇篮——北京"丰泰"照相馆拍摄电影访问追记》一文道出了真相，原来又是听人说的。在这篇文章里，王越以"刘仲明"等几位受访者的口吻，活灵活现地描绘出了任景丰的一些个人情

况以及《定军山》拍摄和放映的情景。然而,文中所述漏洞百出,如“到了光绪三十一年(1905 年),也就是谭老板大寿整六十的那年”就是一个错。据查,谭鑫培的生年本无记载,只能从其卒年推知:“戏剧大王谭鑫培病重昏迷死而复活　虽有妙药　无如大限已到　故于十日上午七点十五分钟故去　年七十一岁……”(见 1917 年 5 月 12 日天津《大公报》“地方新闻◎京兆:谭优终不免一死”)。按此,谭鑫培“六十诞辰”应是 1906 年。

倒是文中提到的“著名北京掌故专家张慈溪先生”确有其人,据查,“张慈溪”应为“张次溪”才是。关于丰泰照相馆拍摄谭鑫培《定军山》电影一事,张次溪在新中国成立后的一篇文章中确曾提到。这说明王越的确在张次溪的推介下采访过一个叫“刘仲明”的人,但却不能证明刘仲明所说就是真实的。

张次溪(1909—1968),名涵锐、仲锐,字次溪,号江裁,别署肇演、燕归来主人、张大都、张四都,东莞篁村水围坊人。少时,随父母到北京生活。曾先后应聘为《丙寅杂志》编辑、北京《民国日报》副刊编辑。1930 年 12 月后专事纂修《北平志》。从此,奠定他一生研究史学、方志学的基础。编著有《北平志》稿、《北平岁时志》、《北平天桥志》、《北平庙宇碑刻目录》、《陶然亭小记》、《燕都梨园史料》等三十八种。1957 年,他因脑溢血致半身不遂,养疴在家。1968 年 9 月 9 日,病逝于北京东莞会馆。张次溪一生著述丰富,涉猎极广,对中国戏曲也颇有研究,所辑《燕都梨园史料》就是一部研究清代戏曲极有参考价值的史料汇编。关于谭鑫培的事迹,张次溪早有研究,并曾在《戏剧月刊》第二卷(1929 年)第一期以及第三卷(1931 年)第十二期(谭鑫培专号)分别发表《伶苑》和《英秀史料》两文,只是文中都未见有谭鑫培拍电影事。直到新中国成立后在他的一篇署名张涵锐、题名《琉璃厂沿革考》的文章中提到:“园西土地祠内所陈列者,亦多旧书及字画。祠内旧有丰泰照相馆,为北京照相馆最早之一家,在清末曾拍摄谭鑫培定军山剧照,为北京拍制电影片之嚆矢。”[①]由此看来,他也是听“刘仲伦”说的。

由于《中国电影发展史》是“作为中国第一部电影历史著作”出版的,因此其影响是深远而广泛的,信奉与附和者多多,试举几例:

梅兰芳在《我的电影生活》“小引”部分有如下叙述:

[①] 孙殿起《琉璃厂小志》,北京出版社 1962 年 12 月第一版,第 16 页。

> 戏曲搬上银幕，历史最早的应该说是在清代光绪31年（1905年），北京琉璃厂内丰泰照相馆为京剧界名老生谭鑫培拍的《定军山》耍刀的片段，以及名武生俞菊笙（杨小楼是宗俞派而后发展为自成一派的）与名武旦朱文英（和我合作多年的朱桂芳是他的儿子）合拍的《青石山》的对刀，名武生俞振庭（俞菊笙的儿子）拍的《白水滩》、《金钱豹》。这些片子都先后在北京大观楼（大观楼在前门外大栅栏，始建于光绪年间，一直使用到解放后，1960年9月改建为立体电影院）上映过。上面所说的几部戏曲影片，虽然已经不知下落，但现在还可以从戏曲资料中看到当时拍片时的剧照。[①]

这里提到的丰泰照相馆所拍的几部片子及其放映地点，都与《中国电影发展史》中所述的一致，只是多加了一些括号内的说明。梅兰芳为1894年生人，18岁时就得到过谭鑫培的提携，曾与谭鑫培合作演出过《汾河湾》、《四郎探母》等剧，按理，果真有谭鑫培拍《定军山》一事的话，他应该对此有更详细的了解，为何不说呢？其中是否有苦衷，不得而知，只是梅兰芳在《我的电影生活》“自序”里称：“《我的电影生活》在成书时，我又把全稿校订一回，并参考各方面意见，对某些章节作了或多或少的增删修改。”

对于谭鑫培拍《定军山》一事的更为详细的情形，梅兰芳本人没有说，但是他的“常任”秘书许姬传却有两种不同的说法。

第一种说法就是前文所述的《舞台生活四十年》（第二集）里的那段“（按）”，这第二种说法见于许姬传所著《许姬传七十年见闻录》中“谭鑫培的艺术道路”一节之七“谭鑫培的影片蜡筒唱片”。两种说法都是吴震修告诉许姬传的，按理，同是吴震修一人说的，其话语应该是一致的，然而许姬传再次引用时就判若两人了。请看这第二种说法：

> 吴震修先生告诉我：“一九〇五年的一天，我走过北京琉璃厂丰泰照相馆，看见有人在拍电影，细看是穿了黄靠、带白三（胡子）、手拿象鼻刀、扮黄忠的谭鑫培，我就站定看他们摇镜头，拍的是《定军山》耍大刀的片段。以后，在前门外大观楼，看到这个片段，还看过武生俞菊笙

[①] 梅兰芳《我的电影生活》，中国电影出版社1962年1月第一版，1984年6月第二版，第4页。

与武旦朱文英拍的《青石山》的对刀;俞菊笙的儿子俞振廷拍的《白水滩》、《金钱豹》的片段,都曾在大观楼放映过。"梅兰芳先生说:"这些电影底片早已没有了,但现在看到的这些老前辈的剧照,就是当年拍电影时照的。"①

对照许姬传的前后两种说法,不仅吴震修说的话变了,就连梅兰芳的说辞也不一样了。其中最大的不同就是把以前的"光绪的末年""大约是在一个秋天"的"有一天"变成后来的"一九〇五年的一天"。前文已述,如果吴震修所见属实的话,时间最早只能在 1908 年 5 月,因为京师大学堂师范馆此时才迁址于琉璃厂。许姬传何以要把吴震修所说的"光绪的末年"即 1908 年改为 1905 年呢? 大概是为了要与《中国电影发展史》保持一致吧。

号称"补白大王"的文史掌故大家郑逸梅(1895—1992),自 1913 年起就在报刊发表文字。他在所著的《艺林散叶续编》②也称:"一九〇五年,北京丰泰照相馆摄谭叫天之《定军山》活动影片,为京剧上银幕之始,摄者刘仲伦。"可是,他在先前的《艺林散叶》对此却未曾提起过。

陆红实的《任庆泰与首批国产片(戏曲影片)考评》(原载《电影艺术》1992 年第 2 期,署名弘石,《中国电影年鉴》1993 卷收录)和王大正的《关于中国电影诞生三处质疑问题的订正解析》(载《当代电影》2005 年第六期)虽小有质疑和考证,但基本上是沿袭《中国电影发展史》中暨王越访问追记里的观点。如陆红实对"丰泰照相馆开设于 1892 年"、"1909 年丰泰火灾"等事项显然未考,实属以讹传讹;而王大正虽然对此有所考证,但也有不真和不彻底之处(关于丰泰照相馆的一些事项见下节)。

行文至此,"戏曲电影《定军山》"之由来与演变的轨迹便清晰可见了:先由《旧剧电影化:并非始自梅兰芳,三十年以前便已经有人拍过了》的"据某剧家言"综合《舞台生活四十年》中许姬传"(按)"的"他(吴震修)这样的告诉我说",于是便有了程季华的《中国电影萌芽时期简述(1899—1921)》;由此,再结合王越《中国电影的摇篮——北京"丰泰"照相馆拍摄电影访问追记》中的"刘仲明说",进而就有了程季华主编的《中国电影发展史》中的有关论述;

① 许姬传《许姬传七十年见闻录》,中华书局 1985 年 5 月第一版,第 192—193 页。

② 中华书局,1987 年 4 月第一版,2005 年 1 月新一版,第 60 页。

之后，就是各种各样不计其数的对《中国电影发展史》中有关“戏曲电影《定军山》”论述的沿用及附会之辞。

史实：照相话匣子

如上所述，所谓的“戏曲电影《定军山》”只不过是传言而已，没有确凿的史实依据。如此人云亦云，难免以讹传讹，如此以传言作推定，未免武断。

关于《中国电影发展史》中有关《定军山》章节，暨王越《中国电影的摇篮——北京“丰泰”照相馆拍摄电影访问追记》中的诸多错误可谓信手拈来，本文不一一列举，下面仅就丰泰照相馆的有关事项，提供一些史证并略作分析：

1.载于 1894 年 8 月 15 日至 9 月 13 日上海《申报》上一则“丰泰照相馆京都第一”的广告，其文案如下：

丰泰照相馆
京都第一

西法照相有临空活现　有着纸无神　有数年退淡　有积久不变者　皆由技艺不精　器具不善　本馆在京城琉璃厂土地祠西开设六载　四远驰名　皆由考究上等镜子等器 无论照人　以及山水飞禽跑马各得其神　并且重用金银药水　房屋洁净无尘　男女分座不混　园中花卉假山竹树　清雅无比　凡仕宦诸公到京　请至敝馆照顾游览可也

从文案中的“本馆在京城琉璃厂土地祠西开设六载”一句便可推算得知丰泰照相馆开设于 1888 年，位于北京琉璃厂土地祠西。因为去丰泰照相馆，可以走捷径，从厂甸经由土地祠穿过，所以人们常常以为丰泰照相馆是在土地祠内。再者，由于土地祠是标志性建筑，久而久之便成为附近地域的地名代称。琉璃厂土地祠在 1916 年时，因市政公所勘修新华大街被勒令拆让，在新华大街及海王村公园建成后重修，其不足之款由全厂热心绅商捐助。但是在 1919 年刻成的“重修琉璃厂土地祠记”[1]石碑所列的“捐资人暨铺号”名单里并未见有丰泰照相馆或任景丰的名字。如果丰泰照相馆真是设在土地祠

[1] 见北京图书馆珍藏碑刻拓片（北京 724）。

内的话,不捐资说得过去吗？而此时,丰泰照相馆依然存在。[1]

至于王大正在《关于中国电影诞生三处质疑问题的订正解析》中“丰泰照相馆”一节所称“土地祠是个递进的院落,前院是安平水会……中院是空场,后院才是丰泰照相馆”也是未经考证,照抄“刘仲明”的说法。据1919年所刻《北京琉璃厂安平公所记》[2]载:“前清咸同之世琉璃厂设有小锣会　公议团防　假吕祖祠为会地　名曰从善水会　经理无人　几同虚设　光绪五年岁次己卯　全厂绅商商议复旧观　当有李钟铭……诸善士首先出资并广募巨款购土地祠左近隙地建筑房舍　置备械具　轮班值日　通力合作　更名安平水会　取安宁平静之义……”由此可见,安平水会根本不在土地祠里,而是“购土地祠左近隙地建筑房舍”。

如此看来,说安平水会、丰泰照相馆在土地祠,并非说它们真的是在土地祠内,这里“土地祠”仅当地名而已。由此也可证明刘仲明所言——土地祠是丰泰照相馆的大本营,纯属胡说八道。

2.清人杨静亭所编的《都门汇纂·杂记》(1873年刻本)第11页有记:“潘惠南照相　广东南海县人　精得西洋妙计　照影传神　纤毫毕肖　即山川楼台　花木　字帖　俱可顷刻成就　真是巧夺天工也　在大栅栏西口内路南。”由此可见,至少早在1878年以前北京就有照相馆了。只是这“潘惠南照相”的地址与“大观楼”的地址一样,都在“大栅栏西口(内)路南”,二者及其主人是否有什么承继关系,不得而知。

3.1908年5月5日北京《顺天时报》第1862号第七版“京师新闻 火劫两则”的新闻:

京师新闻◎火劫两则

日昨上午十一钟　琉璃厂土地祠丰泰照像馆忽兆焚如　大同报馆亦受损伤　幸经安平水会扑灭然该铺经理人刘重伦君　自京师火灾发现后即严嘱同人谨慎火患异于寻常 今遭此灾　噫亦奇矣　同时草厂十条胡同某铺户亦遭祝融之患云

---

[1] 见1918年印《北京指南》卷六《实业 各业店铺》第6页“各业店铺”之“(一)照相”有:“丰泰　厂甸土地祠 南局七九”。

[2] 见北京图书馆藏碑拓片(北京723)。

据此,可知丰泰照相馆曾于 1908 年 5 月 4 日遭受火灾。重建后的丰泰照相馆于 1909 年 1 月 25 日开张。[①]按此,若吴震修所言所见是真的话,当是在丰泰照相馆灾后重建之际,试想,要在这个时候拍电影,说得过去吗?除非是拍照相,还有可能。

至今还没有人能够确切证明"戏曲电影《定军山》"的存在,因为想要证明其存在的人所引用的所谓证据,不是人云亦云、道听途说,就是张冠李戴、乱点鸳鸯。《中国电影发展史》把京剧《定军山》"谭鑫培黄忠扮相"戏装照误当成电影剧照来佐证戏曲电影《定军山》的存在就是乱点鸳鸯谱的例子。何以见得"谭鑫培黄忠扮相"是戏装照而非电影剧照呢?从前人的记载便可知。请看 1933 年 9 月 9日天津《北洋画报》第 983 期第三版上署名杀黄的一篇题为《谭照小记》的图文:

> 谭鑫培以伶界大王之尊,幸未如孙菊老之"三不主义",因之得有数面唱片,几张小照之流传;使仰慕其盛名者,能有一些微音容之追寻。以其小照一项言之,剧装照者则有《汾河湾》、《南天门》、《定军山》、《四郎探母》、《阳平关》、《群英会》等。
>
> 汾河湾与王瑶卿合摄,凡两式:一为谭左王右,作拔剑状;谭右王左,作举剑欲斩状。南天门亦有两式,其差别殊微渺,只一作二人对视状,一则二人均扬"水袖"作正面,而谭之眼神向前侧方注视而已。
>
> 定军山亦有两种:其差别不在姿态,在其所持之刀,一为尖头者,一为圆头者,《剧学月刊》曾以是为迷,谓谭氏之用刀,向为圆头者,其所摄之片,又决非换刀再照,其何以奇异? 征求读者猜测,后未闻其结果如何也。四郎探母一种为"甩发"坐桌侧者;一种为"风帽"提鞭正面立者。阳平关则与"杨小楼"合摄。在各片中,此照神情最为颓唐,或系晚年所摄者,亦未可知。群英会为包丹庭君所藏,纱帽官衣多半身侧面立,最早曾刊于上海某画报,《北京画报》,大东书局发行之《戏剧月刊》谭鑫培专号中曾刊之。尚有与田桂凤等合摄之翠屏山(石秀)一幅,于美美画报曾一见之。

[①] 见 1909 年 2 月 20 日北京《正宗爱国报》附张广告:"丰泰照相馆减价两个月。"

至如便装:……

文中提到《定军山》剧装照有两种,区别在于所持之刀或圆头或尖头。经查,《中国电影发展史》所引用的为圆头刀者,而《当代电影》2005年第六期插页所引用者为尖头刀。这两张照片曾同时刊于《剧学月刊》1932年第一卷第四期的封底有"谭鑫培黄忠扮相之谜"图片二张对比。原刊在图片的两侧有如下题字:

这两张都是谭鑫培扮的黄忠,工架神色,一般无二,但手中之刀头,一尖一圆,谭氏向用圆头刀,人所共知,但何以有"尖头的"出现,而又决不是"换刀再照"。何以有此歧异?其中自有一个缘故,请读者一猜,猜著者赠本刊一册。

把以上两则前人的记载及其照片与《中国电影发展史》中那张广为传播的所谓"谭鑫培《定军山》剧照"和《当代电影》2005年第六期插页中所谓"第一部中国电影《定军山》"图片相对比,它们完全吻合,的确一圆头一尖头。因此,可以确定《定军山》"谭鑫培黄忠扮相"是戏装照,而非电影剧照。为便于对比,本文将《剧学月刊》本期封底翻拍附上(见图11-1),只是"谭鑫培黄忠扮相之谜"仍旧无可考,可能成为永久之谜,确属遗憾。

据称,《定军山》"谭鑫培黄忠扮相"为丰泰照相馆所摄,因未见有史证,本文不敢妄言。至于"丰泰照相馆与谭鑫培之话匣子"则是确有其事,有1913年9月23日(癸丑八月二十三日)北京《顺天时报》第3536号第五版的"本京新闻◎叫天特色"所记为证:

优人谭叫天为二十年来剧界之泰斗　近二年　该优因年逾花甲故久不搭班　而社会渴想之忱难以言喻　兹有商人任景丰以谭为风中之烛　以后难觅其匹敌　故于日前邀其在丰泰照相馆内将其擅长之剧词调贯入留音机器　以作将来稀珍　惟闻是日谭唱剧词六段每段词约十余句　而谭所得剧价共计三千元　每唱一段价值五百元其事亦不可不谓为特色矣

11-1“谭鑫培黄忠扮相之谜”,《剧学月刊》1932年第一卷第四期封底。

这里,任景丰以商人的独具慧眼,不惜三千元重资将谭鑫培"擅长之剧词调贯入留音机器 以作将来稀珍"。而此时的"大观楼电影戏园"开张不过百日,为什么任景丰不把谭鑫培擅长之剧拍成电影来供自己影院的商业放映,却只是将其词调贯入留音机器呢?理由很简单,一则丰泰照相馆当时根本没有条件和能力拍电影,再则"今日剧界　北人辙曰听戏　南人辙曰看戏……惟北方人士观剧　每重唱而轻做　故一般优伶最苦心于喉嗓　坐客最注重于歌曲　舞台上一切设备据此而行……"[①]可想而知,当时电影尚处无声阶段,把戏剧拍成电影,在北京也没有市场,因为北京地处北方,人们把观剧叫听戏,重唱而轻做。即使丰泰照相馆能拍电影,任景丰也不会去做这赔本且吃力不讨好的事情。至于后来梅兰芳之《春香闹学》电影也不是在北京拍的,而是在上海拍的。上海地处南方,人们称观剧为看戏,轻唱而重做,即使是无声的戏曲电影看起来也津津有味。于是乎,《中国电影发展史》中用"为了适应无声电影的特点,这些戏曲片选拍的都是一些武打和舞蹈动作较多或富于表情的场面"来解释丰泰照相馆拍《定军山》之"请缨"、"舞刀"、"交锋"等场面,显然有悖北京地方情事,也属张冠李戴之一例。由此,亦可以反证"戏曲电影《定军山》"之不存在。

另外,有人曾以发现过丰泰照相馆的账本来企图证明"戏曲电影《定军山》"的存在,如《寻找中国电影的生日》所称,"《发展史》编撰的时候,王越曾经找到过丰泰照相馆的账簿",只是这个企图是没有说服力的。王越见过丰泰照相馆的账本及其上面所记谭鑫培的账目并不奇怪,但是它却不足以说明《定军山》存在的问题,因为账本中所记的账目也可能就是丰泰照相馆支付给谭鑫培"将其擅长之剧词调贯入留音机器"的这"三千元"酬劳。

综上,如过武雄所言,"助优伶及戏剧之保存与传播者有照相话匣子及电影三种",亦如杀黄所称,"谭鑫培以伶界大王之尊,幸未如孙菊老之'三不主义',因之得有数面唱片,几张小照之流传"。由此看来,谭鑫培及其戏剧之保存与传播至今者,仅有照相、话匣子这两种,独无电影,所谓"谭鑫培之戏曲电影《定军山》"当属误传。

[①] 听花《壁上偶评》(三),载1913年11月4日北京《顺天时报》第3576号第五版。

译编后记

关于本书的宗旨，罗伯特·C·艾伦和道格拉斯·戈梅里已经在“作者序”中作了简明扼要的阐述。这里只想简单概括一下本书在电影史研究观念和方法上的一些特点，以期对我们的电影史研究有所启示。

首先，作者认为，在研究电影史时，应把电影史研究提高到一般史学的高度，并将其置于一般历史的语境。这种提法主要针对的是西方电影史研究中的两种传统倾向：一是只从单一角度研究电影史，只探寻“内部规律”，极少顾及“外部因素”，比如以影片和导演为中心的“电影艺术史”；二是只谈行业中的掌故逸事，缺乏明确的哲学取向，同时也缺乏广泛联系社会历史文化的分析和阐发。这两种倾向造成了以往电影史视野的狭窄和层次的低下。而从一般史学的哲学高度、思路、论题、方法，特别是用当代史学研究的最新观念，来重新检验、阐述电影史，才有可能进一步提高电影史的学术地位和研究水平。

第二，要确认理论在历史阐释中的作用。历史不是过去的一切。它只是人记录下来的过去。历史也不应是所谓“客观事实”的堆砌。因为这种堆砌并不能说明“事实”赖以发生的各种原因及其联系，因而不能使我们更好地认识历史的规律，洞悉社会和人类自身。作者明确提出电影作为科学对象的观念。他们从考察科学哲学的两大对立流派的理论观点入手，分别评述了注重观察“事实”的经验论和注重理论阐释的约定论的利弊长短，并借助实在论的科学哲学理论建立起自己的电影史研究框架。

第三，以上述理论为基础，作者提出一种独到的电影史研究观念和方法，即注重对电影史现象的生成机制的研究。作者认为，某一电影现象的生成原因并不是单一的，而是多重的和互有联系的；原因也不只是显在的，它们有时会是潜在的和隐蔽的。比如，一部影片或一种电影运动的出现，除了

电影艺术发展的自身原因外,肯定也有着经济、技术、政治、意识形态、社会文化等等方面的直接的或间接的作用和影响。从上述多种因素中发现电影现象的"生成机制"则是电影史学家的主要任务。在此,作者把观察事实同理论分析结合起来,以使人们对电影事物的认识更接近其本质和规律。

第四,根据上述观点,在对以往的电影史著作、对有文字记载的电影史现象、对遗留至今的电影事物、对有关电影的历史资料(特别是"小地方"的电影史资料)进行重新审视时,必然会对一些既定的、已被广泛接受的"事实"和"提法"提出质疑,这种质疑,用一句时髦的话讲,也可以说是"边缘材料"对"中心说法"的质疑。比如书中提到的对交叉剪辑始于埃德温·鲍特的《一个美国消防队员的生活》和对电影声音的到来以《爵士歌王》为标志这两种"权威"说法的质疑。

本书甫出,便受到欧美电影学术界的广泛重视和热烈欢迎。这绝非偶然。因为本书的上述特点恰好符合当代西方理论潮流的发展方向,而作者对以往理论、方法甚至"事实材料"的反思态度和"修正"做法亦体现了当代理论的精神实质。作者检验了历史哲学和科学哲学几十年来的理论发展,对经验论的历史哲学和约定论的科学哲学都作了适度的修正,但在他们的电影史研究观念中,理论阐释依然占有非常重要的地位。作者所强调的把社会历史语境与电影的文化产业属性结合起来的研究观点,与八十年代以来流行世界的"文化研究"——特别是"媒介研究"——亦有某种程度的相似。尤其是作者关于撰写地方电影史的整套观念和方法无疑应和了当时国际上"新理论"的重心都向"边缘题材"转移的学术趋势。而在作者关于探寻电影现象的多种生成机制的理论方法中,我们也仿佛听到结构主义的马克思主义理论家路易·阿尔都塞的"多重决定"学说的回响。正是在这些方面作者表现出来的开明的立场、理论的睿智、广博的知识和扎实的学风使本书在电影史学界脱颖而出,获得很高评价。本书出版不久,便被列入欧美许多国家高校电影课教学的主要教科书。

总之,《电影史:理论与实践》是从哲学的高度对电影史学(或称电影编史学)的第一次系统化的规范。本书建立起能以梳理电影史诸多方面的整体问题框架,确定了电影史研究从观念到方法完整的思考方向和操作步骤。之后,无论是"走向电影史的理论化",还是"电影研究的历史转向",无论是经

验层面的、基础的史料研究，还是在理论层面的、高端的学术突破，都会令人直接或间接地联想到本书，甚至会参照本书的框架作出评价。

这并不是说本书涵盖了电影史研究的所有命题。就像天文学，数理逻辑和实际观测到是两回事。举例说，自二十世纪九十年代以来，本书“留白”中发展最快的“显学”莫过于文化研究了，特别是“串(trans-)文化研究”。那时有个非常流行的笑话：谁在美国大学里最有话语权？不是资深年长的白人教授，而是年轻的、来自非欧美国家的、贫下阶层的、有色人种的、同性恋或双性恋的女学生！就像这个笑话所表明的，当电影史领域被文化研究的学术时尚“跨界”的时候，带上“串”型眼镜，运用其观点和方法就成为必要甚至首要的了，无论研究对象是在当代的全球化背景中，还是在过去的现代化进程中，甚至在性别/性向同一性的探究中。至于西方电影史研究“被跨界”与研究对象“被串”的趋势，孙绍谊先生有非常清晰而精辟的评述(见后文)。

也不是大家都赶时髦。以电影资料馆(中外皆然)为基地的“电影人口述史”项目就是传统领域里的一种先锋研究。

本书的原译后记是我 1995 年写的，这篇新记只是补了些“十几年”的文字。最重要的改动是删去了最后一段。因为在“交响与争鸣——重构中国电影史学”中，中国的电影史学者已经对本书作出了积极的回应。

最后，我要特别感谢吴兴元先生和陈草心女士。吴先生积极策划本书的重新出版，并且英明地建议辑入表现中国电影史学者卓著工作的文章。陈草心女士对照原文仔细通读了我的译文，发现了很多以前由于各种原因造成的疏漏。虽然这些疏漏基本无关本书表达的宏旨要义，但是认真的纠正无疑提高了这版译文的整体品质。还要感谢《当代电影》主编张建勇先生慨允本书转载相关文章。没有他们的敬业精神，如此精致的重版是不可能想象的。

2009 年 12 月

跋(代)

电影研究的“历史转向”:理论与方法

新世纪之交,值电影跨越百年之机,主要依附于学府机构的美英电影研究界也对二十世纪六七十年代以来逐步确立自身合法地位的电影研究学科进行了反思。在这场不乏前瞻性的反思中,首先受到质疑的是七十年代以来流行于电影学科的以符号学、心理分析、结构主义、后结构主义等欧陆学说为基础的“宏大理论”(grand theory)。大卫·波德维尔(David Bordwell)、诺埃尔·卡罗尔(Noel Carroll)编辑出版的《后理论:重构电影研究》和克里斯汀·葛兰希尔(Christine Gledhill)、琳达·威廉姆斯(Linda Williams)主编的《重构电影研究》是“宏大理论”批判的集成,两书不仅对欧陆理论和以其为基础形成的学术套语讥讽犀利,而且也在一定程度上引领了近年来美英电影研究的“历史转向”(historical turn)趋势,亦即电影史和电影史写作逐渐从“宏大理论”的荫佑下浮出,重新成为众多电影学者讨论和研究的重点。[①]2004年,伴随美英规模最大的学科组织“电影研究学会”(Society for Cinema Studies)应情势的变化更名为“电影与媒体研究学会”(Society for Cinema & Media Studies),学会季刊《电影杂志》(*Cinema Journal*)也在春季号和秋季号的“焦点”(In Focus)专栏汇集了一批有影响的电影学者,就电影学科在美英的发展状况和电影研究的“历史转向”进行了

---

* 本文发表于《当代电影》2009年第4期。

① 参见大卫·波德维尔、诺埃尔·卡罗尔编《后理论:重构电影研究》(*Post-Theory: Reconstructing Film Studies*),威斯康星大学出版社1996年版;克里斯汀·葛兰希尔、琳达·威廉姆斯编《重构电影研究》(*Reinventing Film Studies*),Hodder Arnold出版社2000年版。

深入的讨论。[1]

换一种角度看，电影后百年时期美英电影学界的这种历史转向或许也反映了更广泛意义的“范式转型”(paradigm shift)。如果说托马斯·库恩(Thomas Kuhn)在科学哲学基础上提出的范式转型必须以现存范式的危机为条件的话,那么,电影后百年时期的“危机”不仅反映在宏大理论面对日益丰富复杂的电影创作实践逐渐显现了阐释的僵化和教条，而且也体现在数字技术的出现和成熟迫使电影学者重新思考一系列形成于胶片电影制作、发行、放映(接受)基础上的观念和理论。仅以文本为例。从其脱胎自传统人文、社会科学而自成独立学科起,电影研究的对象就是以胶片为介质、以放映机投射到银幕上、在暗黑剧院里群体观看的电影文本。但是,这一文本在很大程度上却因数字技术的发展和普及被边缘化了。传统电影文本不仅会因数字化而改变形态(如字幕、版本、画面纵横比、色彩明暗和声音,乃至镜头和叙事的互动变化等),更会因为数字化所带来的展示平台和观看环境的不同而发生变异。换言之,后百年时期电影学科的最大“危机”恐怕是传统研究对象的消失:文本在哪里?哪一个是文本?哪一种语境下的文本?

范式转型带动了历史的思考。在“历史转向”的大语境下,关于早期电影及其历史的讨论和写作成了很多学者共同的旨趣。不过,后百年时期对早期电影的关注,无论在问题提出还是在历史思考方面,都具有明显的当代特征。除了对档案材料和第一手资料重要意义的强调、并以此凸现与重理论轻资料的“宏大理论”派的区别外,“早期电影热”中提出的很多问题,明显得益于此前电影研究的理论洗礼,并不仅仅局限于事实的考证、资料的考据、被遗忘文本和人物的钩沉挖掘以及简单的史料归纳整理。2006年4月在伊利诺斯大学芝加哥分校、2008年2月在加州大学伯克利分校分别举行的“全球主义和电影史”(Globalism and Film History)、“跨越边界:反思默片”(Border Crossings: Rethinking Silent Cinema)专题会议正是以问题和观念推动早期电影思考和电影史写作的例证。应该说,全球性和边界

[1] 详情可参阅美国《电影杂志》第43卷第3期(2004年春)和第44卷第1期(2004年秋)。

跨越对电影而言从不陌生,自诞生伊始电影就和全球旅行密不可分,现代工业和资本的跨国性决定了电影的国际主义(internationalism)特征。但后百年时期对电影跨越边界现象的重新思考,从根本上说导源于当代全球化速率的加快和全球化问题俨然已成为当代政治、经济、文化讨论的焦点。以"全球主义"和"跨越边界"来命名主题为电影史的会议,其目的显然意在从相互关系、语词融汇、对话竞争以及权力的非均衡秩序等角度重新审视早期电影在何种程度上促成或影响了文化全球化进程,同时又如何重新定义了全球和国族之间的紧张关系。换言之,默片时期电影的全球旅行和跨国、跨语境接受可能远比现有电影史所描绘的要繁复深湛得多,而以全球视野重新考察电影边界的划分、逾越和重画,我们可能会发现全新的历史。比如,美国《电影史》杂志 2005 年以特刊的形式发表了一组文章,围绕"1927 年"这一无声向有声过渡的时间主题对电影在美国、法国、德国、日本的发展状况和显著特征做了系列探讨。这一跨国跨文化语境的共时性考察,不仅帮助专栏组织者达成了试图"将 1927 年从《爵士歌王》中拯救出来"的初衷,而且也在拓展共时性版图的基础上深化了人们对历时性事件的认识。[①]

电影研究"历史转向"中的另一特点是关注"媒体特性"(media specificity)的单纯电影史写作向文化史和社会生活史的过渡。如果说风格、语言、叙事和工业体制的探讨往往带有就电影谈电影的局限的话,那么,把电影摆在社会文化和技术变迁的大语境下加以考察,则有助于我们充分认识电影这一结合了现代工业和商业美学的媒体形式在社会和文化转型过程中的力量。以电影研究中的"芝加哥学派"为代表,现代性和现代经验的表达成为电影史特别是早期电影研究和写作的理论支柱。无论是"白话现代主义"论还是"现代生活建构"论,电影不再被看成是孤立于社会历史和文化变迁之外的单纯艺术形式,也不再仅仅是资本主义条件下竞争完善的工业体制,而是在更广泛语境下特定社会的城市发展、感官机制、日常生活等面向经历现代

---

① 参见《电影史》(*Film History*)杂志第 17 卷第 2、3 合刊(2005 年)。

性转型的重要标志。[1]把电影史看成是社会史、(视觉)文化史、生活史、建筑史、城市发展史的重要部分,也就意味着观众、场所、地点、空间、消费行为和方式等逐渐取代电影文本而成为主要的研究对象,这也部分呼应了电影史学家道格拉斯·戈梅里在《分享的愉悦:美国电影放映史》中提出的观点,即电影研究不仅意味着电影美学、电影文本、电影人和电影制作机构的探讨,更应该是对完整电影"经济机制"(economic apparatus)的考察,其中最重要的面向之一乃是观影史的书写,它不仅包括观众的构成以及观众对电影文本的接受研究,同时也包括对电影消费空间和电影放映机制的历史性理解和阐释。[2]应该说,观众研究在电影学科中一直占有重要地位,但"宏大理论"时期的观众,更是抽象意义和心理分析意义层面的概念,即英语中的"spectator"或"spectatorship";而电影研究的"历史转向",则赋予了观众以鲜活的文化和社会语境,将关于"spectator"的抽象和心理学思考转化为对具体环境、具体历史阶段的"audiences"(观众)及其消费行为的研究。

技术的变迁往往伴随着文化与历史的思考。本雅明关于"机械复制时代"艺术的论述,一方面是对工业资本主义时代以流水线和大规模生产为特征的经济革命导致文化与文化生产转型的概括,另一方面也是对前"复制时代"艺术"光环"效应的凭吊。同样,面对数字化技术发展带来的又一次文化生产与消费的转型,美英电影研究领域也出现了以新技术、新媒体视野反观早期电影和电影史的趋势。在《新媒体的语言》一书中,列夫·莫诺维奇(Lev Manovich)通过对数字媒体与维尔托夫的"电影眼睛"(kino-eye)派、空间蒙太奇观念和前电影时期影像的绘画性之间关系的考察,既为我们绘制了

---

[1] "白话现代主义"(Vernacular Modernism)是芝加哥大学教授米莲姆·汉森(Miriam Hansen)在《感觉机制的大众生产:作为白话现代主义的经典电影》(The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism)一文中提出的观点,载《现代主义/现代性》(*Modernism/Modernity*)杂志第6卷第2期(1999年);"现代生活建构"说出自切尔尼(Leo Charney)与史华兹(Vanessa Schwartz)合编《电影与现代生活建构》(*Cinema and the Invention of Modern Life*)一书,加州大学出版社1996年版。

[2] 参见道格拉斯·戈梅里《分享的愉悦:美国电影放映史》(*Shared Pleasures: A History of Movie Exhibition in America*),威斯康星大学出版社1992年版。

"新"媒体的谱系图,又为我们重新认识早期电影和电影史提供了机缘。[①]与此相似,电影学者安妮·弗雷伯格(Anne Friedberg)在新近出版的《虚拟视窗:从阿尔贝蒂到微软》的著作中,以"开启的窗口"这一呈述空间(space of representation)为中心,试图建立绘画、照相、电影、电视、电脑和各种数字显示屏幕之间的联系。在她看来,尽管电影的媒体特性在数字化时代已"化解在更广阔的视听媒体的比特流中",但人类与各种屏幕(screens)的关系(特别是手机屏幕和电脑屏幕)不仅没有终结,反而更广泛、更持久了。实际上,无论是画框、镜框还是电影银幕和电脑屏幕,它们在本体意义上都可以被理解成人类感知外部实在的"窗口",是一种改变了原有空间和时间物质性的"虚拟视窗"。弗雷伯格进一步认为,过去以媒体特殊性区分的电影、电视和电脑媒体正因数字技术的发展而显现融合趋势,视像也因数字化而从"引得式"(indexical)向"后引得式"(post-indexical)过渡;在此情势下,电影史写作已不能仅局限于电影自身发展的线性叙述,而应从电脑、电视、电影等"屏幕文化"的联系中建构新的互媒体史。[②]

电影研究的"历史转向"并不意味着理论的退隐。相反,经历了"宏大理论"时期对历史书写的质疑,自我反思和问题意识一直伴随着电影史的梳理和重构。对很多学者而言,历史并非是"遗落和发现"(lost and found)的过程,而是一种将我们所了解(往往带有局限性)的过去讲述出来的知识活动。换言之,历史书写归根到底是一种特殊的叙述,关涉到叙述者、叙述语言以及叙述立场。[③]传统历史写作和后"宏大理论"时期历史写作之间的根本区别在于,前者自觉不自觉地隐藏了叙述者的在场,并试图给人造成一种假象,即书写者与历史的"真实"具有特殊的关系,因此也富有真理的光环魅力;而后者则时刻意识到历史书写的叙述性和开放性,伴随这种意识而来的乃是

---

① 参见列夫·莫诺维奇《新媒体的语言》(*The Language of New Media*),麻省理工学院出版社 2001 年版。详细中文讨论可参见拙文《新媒体与早期电影》,载陈犀禾等主编《当代电影理论新走向》,文化艺术出版社 2005 年 3 月版。

② 参见安妮·弗雷伯格《虚拟视窗:从阿尔贝蒂到微软》(*The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*),麻省理工学院出版社 2006 年版。

③ 参见海登·怀特(Hayden White)《形式的内容:叙述话语和历史表述》(*The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*),约翰霍普金斯大学出版社 1987 年版。

将历史书写同时看成是一种激发智慧火花的自我反思活动，正如简尼特·斯泰格（Janet Staiger）在《过往的未来》一文中所言，尽管进入历史“真实”的努力往往被无限期地悬置了，但“新的愉悦”和知识却仍能从“电影和媒体史书写的伦理性和可靠性‘出演’（performance）中获得”；更重要的是，像任何历史书写一样，电影史书写的终极目的乃是通过回忆和表述过去来影响当代社会的公共记忆，进而创造和重塑未来生活的可能性。[1]

孙绍谊，教授，上海大学影视艺术技术学院

---

[1] 简尼特·斯泰格《过往的未来》（*The Future of the Past*），载《电影杂志》第44卷第1期（2004年秋），第127页。

出版后记

历史就是阐释，以新的观念研究电影史

随着电影由电影视镜中几分钟的活动画面，发展成二十世纪最有影响力的大众娱乐工业，并取得相应的美学地位与独立的研究价值，开设电影课的院校迅速增加。这也导致了对概论式、通史类电影史著作的大量需求。然而，原始电影史研究还留有许多来不及填补的空白，罗伯特·艾伦与道格拉斯·戈梅里认为在电影技术更新与电影美学、经济学、社会学等研究之间，存在着二十年左右的滞后期。同时，电影史学家在研究过程中还面临着一个重大难题，即作为研究对象的胶片很难得到妥善保存，并存在多种不同版本。因此他们对现有的电影史教材提出了质疑：早期电影史的作者具备足够的史学素养吗？他们的著作经得起学术标准的考验吗？不同的表述之下潜藏着作者怎样的史学观念以及怎样的文本背后的政治经济社会话语？

历史就是阐释，撰写电影史是史学家与其所使用的资料的抗衡，阅读电影史是一种积极的质疑活动与判断过程。罗伯特·艾伦与道格拉斯·戈梅里从哲学高度重新审视唯杰作论等治史方法，将电影史研究定位于历史研究的一般语境之中，对电影史的美学、经济、技术、社会等生成机制进行探讨，提出了若干新鲜的研究观念。他们致力于建立一种可以更有益地阅读和介绍电影史的语境。

在阐释上述理论与方法的过程中，本书介绍了许多有趣的案例，如：美国首次保存影片的努力是为了电影艺术吗？鲍特是叙事性剪辑风格的"祖父"吗？爱迪生在电影技术发明中究竟起了多大作用？好莱坞为什么要投资德国导演拍摄"高级艺术片"？通过这些鲜活、生动的案例，读者能深刻理解到运用不同观念方法所能得出的丰富结论，从而开辟出新的电影史

研究视野。此外，本书第十章列有大量文献书目，为读者提供了进一步研究的线索。

本书英文原版距今已有24年，中国电影出版社曾于1997年和2004年出过两个版本，作为少数探讨电影史学研究观念的著作，至今仍受到学术界的广泛重视和热烈欢迎，对电影史研究发挥重要影响。此次中文版译者对过去的版本进行了仔细的修订，并特别增加了国内重要学者对“重构中国电影史学”的最新思考，在编辑过程中，新增的文章一律按发表于《当代电影》时的脚注统一格式。我们还根据原版增加了五十余幅插图，希望能够增加读者阅读过程中的趣味性。

最后，感谢李迅老师帮助我们与《当代电影》杂志以及新增文章的各位作者沟通、联系，感谢《当代电影》杂志以及郦苏元、饶曙光等老师同意我们使用他们的文章，特别感谢李镇老师专门为本书撰写了关于国内最大规模的“中国电影人口述历史”项目的相关研究状况。

欢迎采用本书做教材的老师与我们联系，我们将为您提供教师手册和章节提要等相关资料。此外，我们将继续编辑出版一系列电影艺术类书籍，敬请关注并提出宝贵的意见和建议。

世界图书出版公司北京公司

服务热线：010-6401-3086　8161-6534

服务信箱：onebook@263.net

世图北京公司“电影学院”编辑部

2010年1月